Казимир Малевич

Казимир Малевич

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ



Казимир Северинович Малевич. Май 1930 года

Казимир Малевич

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ

Том 5

Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия

Составление, публикация, вступительная и заключительная статьи, подготовка текста, комментарии и примечания — *А.С.Шатских*

Москва «Гилея» 2004

Макет и оформление:
С.А.Стулов

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Общества Малевича, Нью-Йорк



ISBN 5-87987-032-4

Содержание

Казимир Малевич: воля к словесности *А.С.Шатских* 11

I. СТАТЬИ, ТРАКТАТЫ, МАНИФЕСТЫ И ДЕКЛАРАЦИИ, ПРОЕКТЫ, ЛЕКЦИИ

Вокруг “Супремуса” (1916–1918)

ЗАПИСКА О РАСШИРЕНИИ СОЗНАНИЯ, О ЦВЕТЕ, О МОЛОДЫХ ПОЭТАХ 33

“ОТВЕЧАЯ СТАРОМУ ДНЮ...” (первый вариант) 39

“SUPREMUS”. КУБИЗМ И ФУТУРИЗМ 40

“ЧЕРЕЗ МНОГОВЕКОВОЙ ПУТЬ ИСКУССТВА...” 54

“МЫ — ПЕЧАТЬ СВОЕГО ВРЕМЕНИ...”.. 57

КУБИЗМ 60

ВОПРОСЫ 63

ЦВЕТОПИСЬ 67

ПРИВЕТСТВИЕ СУПРЕМАТИСТАМ. ЦЕЛЬ 70

ЧТО БЫЛО В ФЕВРАЛЕ 1917 ГОДА И МАРТЕ 72

ЗАМЕТКА ОБ УНИВЕРСАЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ 74

ТЕАТР... 76

ЧТО БЫЛО В ИЮНЕ, ИЮЛЕ 1917 ГОДА 80

ПРОЕКТ ДОМА ИСКУССТВ 82

“ИДИТЕ СКОРЕЕ, ИБО ЗАВТРА МЫ УЙДЕМ ДАЛЕКО”.. 87

Эпоха “Анархии” (1918)

“ВАШИ ВОПРОСЫ...” 89
ЗАМЕТКА О ЦЕРКВИ 92
МАНИФЕСТ СУПРЕМАТИСТОВ 95
ДОМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА 97
ПРОЕКТЫ “ДЕКЛАРАЦИИ ПРАВ ЧЕЛОВЕКА” 99
ДЕКЛАРАЦИЯ I 101
2-Я ДЕКЛАРАЦИЯ СУПРЕМАТИСТОВ 104

Петроград—Москва (1918–1919)

ЗАМЕТКИ (“По мере упорядочения Социалистического уклада жизни...”)...... 106
СУПРЕМАТИЗМ (Квадрат, круг, семафор современности) 110
ОТВЕТ ДВУМ СОЦИАЛИСТАМ 112
“В ЦАРСКОЕ ВРЕМЯ...” 119
18 951-ЫЙ “ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН” 136
МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ СБОРНИКА “ИНТЕРНАЦИОНАЛ ИСКУССТВА”
- Новаторам всего мира 140
- Тезисы к статье К.Малевича 141
- “Первым началом всего была бесконечность...” 142

У-ЭЛ-ИЗМ. МАТЕРИАЛЫ К МАНИФЕСТУ
- Декларация У эл эль эл ул те ка 149
- Декларация У эл-эль-эл-ул тека 150
- Декларация У-элистов 151
- Декларация У-эли-стов 152
- У-эл-эль-эл-ул-те-ка. Нота людям 16 июля 153

Витебск (1919–1922)

УСТАВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТВОРЧЕСКОЙ АРТЕЛИ 156
“СТРАНИЦА 27” 158
О НЕОБХОДИМОСТИ КОММУНЫ ЭКОНОМИСТОВ-СУПРЕМАТИСТОВ 160
РАЗУМ И ПРИРОДОЕСТЕСТВО 167
ИНТУИЦИЯ И РАЗУМ 173
ЛЕНЬ КАК ДЕЙСТВИТЕЛЬНАЯ ИСТИНА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА 178
УНОВИС (“Два года назад зародилось небольшое ядро...”) 188
ЗАПИСКА О ГРАНИЦАХ РЕАЛЬНОСТИ 191
СУПРЕМАТИЗМ КАК УНОВИССКОЕ ДОКАЗАТЕЛЬСТВО 195

Петроград–Ленинград (1923–1927)

ФОРМУЛЫ СУПРЕМАТИЗМА 200
В.ХЛЕБНИКОВ 202
ИЗ КНИГИ О БЕСПРЕДМЕТНОСТИ 206
К СТАТЬЕ “МЕТОДЫ” 242
УДАЛЬЦОВА НАДЕЖДА АНДРЕЕВНА 248
ЛЕВ ЯКОВЛЕВИЧ ЗЕВИН 253
КОНЧАЛОВСКИЙ 254
ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ КЛЮН 268
ФАЛЬК 269
“ХРИСТИАНЕ, ПОБЕДИВ ЯЗЫЧНИКОВ...” 271
КУБИЗМ, РАЗРУШИТЕЛЬ ИДЕИ ВЕЩИ 273
ЖИВОПИСНАЯ КОНСТРУКТИВНОСТЬ 276
ЗАМЕТКА ОБ АРХИТЕКТУРЕ 281

ОТКЛИК НА СТАТЬЮ Л.САБАНЕЕВА “СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА” 290

ОБЛАСТЬ ИСКУССТВА 300

“ПОСЛЕ ВЕЛИКОЙ БОРЬБЫ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ...” 303

ПРОЕКТЫ ОФОРМЛЕНИЯ ПРЕМЬЕРЫ ФИЛЬМА
“1905 ГОД” С.ЭЙЗЕНШТЕЙНА 306

ХУДОЖЕСТВЕННО-НАУЧНЫЙ ФИЛЬМ
“ЖИВОПИСЬ И ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРНОГО
ПРИБЛИЖЕНИЯ НОВОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ СИСТЕМЫ” 307

Работы конца 1920-х — начала 1930-х годов

ОТВЕТ Л.С.СОСНОВСКОМУ 313

КИНО, ГРАММОФОН, РАДИО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА 317

ДОКЛАД В СЕКЦИИ ИЗО СОРАБИСА 328

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК 338

ВСТУПЛЕНИЕ (“Причины возникновения
моей исследовательской работы...”) 377

II. ЗАПИСИ И ЗАМЕТКИ

ЗАПИСЬ КОНЦА 1900-Х ГОДОВ 383

ЗАПИСЬ ОКОЛО 1914 ГОДА 384

ПЕРВАЯ ФОРМА СУПРЕМАТИЧЕСКОГО НАЧАЛА 384

АФОРИЗМЫ (около 1918 года) 385

“ИСКУССТВО НЕ ТРЕБУЕТ БАРОНЕСС И ПОКРОВИТЕЛЬНИЦ” 385

ЗАПИСЬ 1920 ГОДА 386

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ 1923–1924 ГОДОВ 386

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ (около 1924 года) 387

ЛОЗУНГИ-АФОРИЗМЫ (около 1924 года) 388

ЗАПИСИ И ЗАМЕТКИ ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ 1924–1925 ГОДОВ
<Разное> 389
<Выписки из Евангелия и комментарии к ним> 399
О судьбе 404
ЗАПИСЬ СЕРЕДИНЫ 1920-Х ГОДОВ 411
ФРАГМЕНТ ПИСЬМА 1926 ГОДА 412
ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ (около 1927 года) 413
НАДПИСЬ НА РИСУНКЕ (около 1930 года) 416

III. ПОЭЗИЯ (1906 — СЕРЕДИНА 1920-Х ГОДОВ)

“ВСЯКІЙ ВЕЧЕРЪ УГАСНУТЪ ЛУЧИ СОЛНЦА...” 419
“СКУЧНО ПОПУАСЫ...” 419
“І Ю МАНЕ ТОРЪ...” 420
“КОР РЕ РЕЖ...” 420
ПРИРОДА 420
“ПОЧЕМУ ИЗ СКЛЕПА СРЕДИНЫ МОЕЙ...” 422
“НЕ НАЙДЯ СЕБЕ НАЧАЛО...” 424
“КАЖДЫЙ РОСТОК НА ЗЕМЛЕ...” 426
“МЕНЯ РАСПЯЛИ БРАННЫМИ СЛОВАМИ...” 426
“КОГДА РАЗРЫВАЕТ ВАШУ КАМЕРУ ЧУВСТВО...” 429
“МЕРТВОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОРОДИЛО ВРАЩЕНИЕ...” 429
УСТА ЗЕМЛИ И ХУДОЖНИК 432
“ДРОВА ПРИВЕЗЛИ” 437
“МИР НЕОБЪЯТАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ...” 438
“НО САМЫМ ИНТЕРЕСНЫМ ИЗ ВСЕГО СОЗДАННОГО...” 438

"Я НАЧАЛО ВСЕГО..." 440
"В ПРИРОДЕ СУЩЕСТВУЕТ ОБЪЕМ И ЦВЕТ..." 446
"НЕ ЗНАЮ УМЕНЬШИЛАСЬ ЛИ ЗЕМЛЯ..." 453
"Я НАХОЖУСЬ В 17 ВЕРСТАХ ОТ МОСКВЫ..." 453
"УЛЭ ЭЛЕ ЛЕЛ..." 454
"Я ИДУ..." 455
ХУДОЖНИК 455
"ИДИТЕ ПО СТОПАМ МОИМ..." 457
"ЦЕЛЬ МУЗЫКИ МОЛЧАНИЕ" 457

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПИСЬМО К.С.МАЛЕВИЧА РЕДАКТОРУ "WASMUTH`S MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST" 459
КОРРЕКЦИИ 461

Комментарии и примечания 467
Список иллюстраций 583
Именной указатель 586
Принятые сокращения и аббревиатуры 599

ПОСЛЕСЛОВИЕ К ПЯТИТОМНИКУ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА *А.С.Шатских* 601
АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ К.С.МАЛЕВИЧА В СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ (1995–2004) 610

Казимир Малевич: воля к словесности

В последнем томе настоящего Собрания сочинений представлен широкий диапазон письменного наследия Казимира Малевича — от теоретических трактатов до афористических “кратких мыслей”, от риторических деклараций до поэтических строф. Большинство из этих работ публикуется впервые, часть — впервые на русском языке.

Наиболее ранний среди прозаических текстов сохранился благодаря рисунку, сделанному на обороте. В этой записи конца 1900-х годов будущий супрематист со свойственной ему тугой выразительностью изложил неоплатоническую составляющую собственных более поздних теорий. Лист бумаги стал домом и изображения, и слова, а сама ситуация превратилась в знаковую — бумажный лист в перспективе всей биографии оказался самым постоянным спутником Малевича. На нем фиксировались рисунки, проекты будущих картин, спекулятивные размышления; иногда они совмещались на одной территории и были исполнены тем же карандашом или ручкой с чернилами. Много позднее художник сформулировал соавторскую роль белого листа: “В письменной форме как-то лучше можно установить свои мысли и положения”[1].

Между ранней записью и первой брошюрой (“От кубизма к супрематизму”, 1915) прошло несколько лет. От них в словесности художника сохранились преимущественно письма — однако это были послания к М.В.Матюшину, значение переписки с которым трудно переоценить. Она началась весной знаменательного 1913 года, и, как представляется, потребность информировать иногороднего друга и единомышленника приучала Малевича к постоянной письменной речи. Тогда и родилась одна из существенных внутренних форм его словесности, стремление “установить свои мысли и положения” в напряженном диалогическом поле. Эта внутренняя форма обусловила возникновение немалого количества текстов, написанных как обращения к еди-

1. Малевич К. Записка архитектору А.С.Никольскому. Около 1929. Рукопись. Архив ФХЧ.

номышленникам или противникам — к примеру, темпераментное письмо Малевича к Александру Бенуа стало своеобразной матрицей для инвектив супрематиста в адрес оппонентов на протяжении ряда лет[2]. Многие письма художника перерастали в трактаты, особенно когда адресатами были М.Матюшин или М.Гершензон.

"Черный квадрат" побудил автора к разворачиванию смыслов в вербальном поле. Возникновение главного произведения сопровождалось мощным экстатическим ощущением; позднее оно нашло отражение в воспоминаниях И.В.Клюна: "На вопрос <...> как он писал свой «Черный квадрат» и что послужило для этого побудительной причиной, Малевич ответил, что когда он писал «Черный квадрат», то перед ним все время по полотну проходили какие-то «огненные молнии»"[3].

Чувственно пережитая трансценденция живописного опыта породила не только беспредметную первоформу, но и настоятельное побуждение донести до современников истину супрематического миропонимания. Оно в свою очередь вызывало к жизни визионерские "литургии" — этим словом с явными ритуально-религиозными обертонами Малевич очертил вербальную ипостась творческого поведения креативной личности[4].

В одной из не дошедших до нас работ автор афористически точно сформулировал свою потребность объективировать внутреннюю речь. От этого примечательного произведения остались крайние точки высказывания — Эль Лисицкий, как заправский архивариус каталогизируя рукописи учителя, занес в реестр

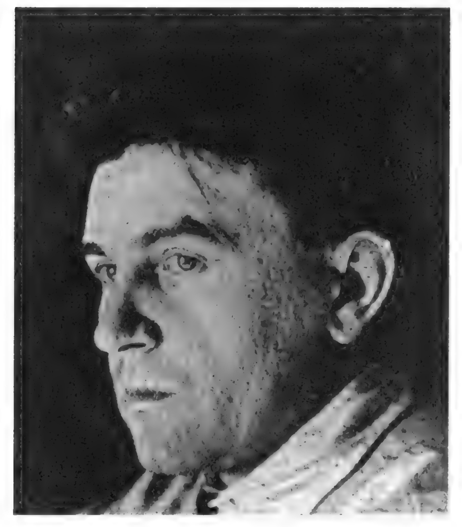
2. Письмо Малевича было ответом на критическую статью Александра Бенуа "Последняя футуристская выставка" в газете "Речь" за 9 января 1916 года; на протяжении ряда лет она была для супрематиста наиболее выразительным воплощением отживших взглядов оппонентов новых систем в искусстве. Диалог Малевича с Бенуа остался, однако, виртуальным — письмо не было ни опубликовано, ни отослано адресату (оригинал хранится в Отделе рукописей Государственного Русского музея). Впервые послание увидело свет в выдержках в книге Л.Н.Дьяконицына "Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца 19 — начала 20 века" (Пермь, 1966. С. 214–215). Полностью было опубликовано Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol.I, p. 42–48. На русском языке письмо полностью опубликовано И.Н.Карасик в изд.: Казимир Малевич в Русском музее. СПб.: Palace Edition, 2000. С. 391–394.

3. Клюн И.В. Казимир Северинович Малевич: Воспоминания // Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / Сост. А.Д.Сарабьянов. М.: RA, 1999. С. 145.

4. В статье "О поэзии" Малевич дал словесный портрет поэта: "Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэта, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится ритм <...> В нем начнется литургия..." (см.: Малевич, т. 1, с. 147). Более подробно о поэтическое творчество Малевича проанализировано в изд.: Шатских А. Казимир Малевич и поэзия [вступ. ст.] // Малевич К. Поэзия. С. 9–61.

первую и последнюю фразу его: “Я хочу писать говор свой – – – расти в злаках и не заботиться, чтобы тебя поняли”[5].

Слог Библии и гремучая риторика итальянских футуристических манифестов отбрасывали рефлексы на экстатический говор супрематиста.



Казимир Северинович Малевич. Около 1915

Уже осознав в “глубинах интуитивного разума” необходимость транспонировать довербальный опыт в словесно-ментальное измерение, Малевич все же не доверяет себе, считая, что создать “книгу новых законов” под силу лишь образованному и разносторонне одаренному Матюшину[6]. Внешние обстоятельства, с первого взгляда загромождающие жизнь супрематиста трудностями и препятствиями, на самом деле становятся катализатором перехода живописца на территорию слова.

Призванный в действующую армию, физически оторванный от холстов и красок, под угрозой смерти Малевич видит свой долг в том, чтобы оставить “сумму наших дней”, не дожидаясь Матюшина. С осени 1916 года лист бумаги выдвигается в основной материальный носитель его творческих усилий. Давно зреющий проект издания журнала заставляет инициатора супрематизма оттачивать и оттачивать на бумаге свои доводы и объяснения — самому себе в очень большой степени.

5. Эль Лисицкий. Рукописи Каз<имира> Сев<ериновича> Малевича. Около 1921. Рукопись. Архив ФХЧ.

6. В июне 1916 года Малевич писал Матюшину: “Еще о книге нужно было бы поговорить. Хочу навязать Вам написать книгу “Итог” <...> Книгу должны Вы написать обязательно”. 23 июня 1916 года тому же адресату: “Кто оставит книгу новых законов наших таблиц? Видите, книги еще нет у нас. А она нужна, необходима. Книга — это маленькая история нашего искусства. Новое Евангелие в искусстве. Книга — сумма наших дней, ключ, затворивший наши мысли в нас” (цит. по изд.: Малевич К.С. Письма к М.В.Матюшину / Публ. Е.Ф.Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 193, 195).

Тексты, создаваемые в стремительно меняющейся обстановке предреволюционных и революционных лет, несмотря на свое разное функциональное назначение, имеют общие родовые черты. Это прежде всего поразительный по энергетике словесный напор, сметающий все условности, все рамки. Многие из этих сочинений автором не закончены, поскольку писались за один присест: именно поэтому столь впечатляющи их концентрированность и экспрессивность. Но это не вся правда об их незавершенности: произведения не закончены еще и потому, что они — части единого вербального потока, из которого волевым жестом можно вычленить отдельные куски, дав им самостоятельную жизнь.

Осмысление Малевичем собственных новаций, стремление вписать их в контекст художественных и исторических событий порождает процессуальное создание текстов для неосуществленного "Супремуса" (1916–1917). Под воздействием внешних требований этот общий поток фрагментируется — фрагменты становятся отдельными статьями для газеты "Анархия" (1918). В первый и последний раз в жизни Малевич получает общественную трибуну для постоянных выступлений в течение нескольких месяцев.

В сочинениях анархо-футуристического периода подчас трудно отделить визионерский говор, высказывание в ритмически организованном слове, от декларативного декретирования и аналитически-критического толкования современной ситуации. Профетическое вещание о новых горизонтах выливается в строфы белых стихов. Вместе с тем отзвуки гулкой вечности беспредметного мира соседствуют с саркастическими обличениями давних и нынешних оппонентов.

Статьями многие из этих ритмических "литургий" заставляет называть лишь место их появления, газета.

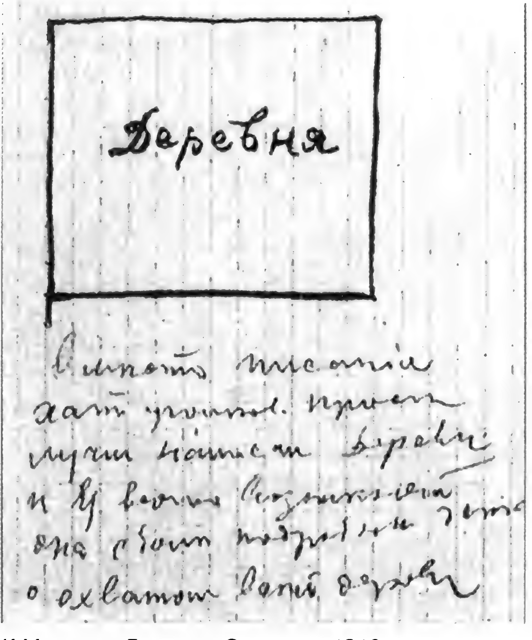
К "распылению", инструментальному понятию, Малевич пришел в беспредметных картинах. Через живопись художник-мыслитель постиг механизм ускользания Вселенной от человеческого разумения, от предметного закрепления ("распыление" атома, как мы знаем, продолжается по сию пору, и конца этому "распылению" человечество, скорее всего, не дождется). Само слово, превратившееся в универсалию супрематической философии, было впервые глорифицировано Малевичем в поэтических текстах, где воссозданы картины космических видений "отрыва от земли".

"Распыление" спасает любой феномен от статической, читай умертвляющей, фиксации — собственная мифо-поэтическая онтология Малевича точно так же противостоит любому ее одностороннему пониманию. В этом кроются ловуш-

ки и трудности для исследователей, стремящихся дисциплинировать словесность русского авангардиста академическими рамками. К супрематической философии каждый подходит с собственным дискурсом, что порождает удивительное разноголосие утверждений и интерпретаций: сам же Малевич — словно столь чтимая им непостижимая Природа — распыляется в этой разноголосице и ускользает от однозначного толкования.

Любое жесткоограничительное высказывание о малевичевской словесности априори некорректно, поскольку его тут же можно опровергнуть с помощью текстов самого художника. Это касается всех уровней суждений — от внешнего облика рукописей до определения источников философствования или приписывания авангардисту тех или иных правоверных партийных интенций.

Исследователи охотно повторяют утверждение Н.И.Харджиева о том, что Малевич не правил рукописей и просто писал новый вариант[7]. По мысли утверждающих,



К.Малевич. Деревня. Середина 1910-х годов

7. Во вступлении к первой публикации “К.Малевич. Главы из автобиографии художника” (1976) Н.И.Харджиев вспоминал: “...Малевич сказал, что поручает мне отредактировать весь текст <...>. «Я не люблю переделывать или повторять уже написанное, — прибавил он. — Скучно! Пишу другое. Но я плохо пишу. Никак не научусь...». <...> Между тем Малевич обладал удивительной способностью фиксировать процесс живой мысли. Он писал с необычайной быстротой и почти без помарок” (Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т.1. М.: RA, 1997. С. 109). В силу авторитета Н.И.Харджиева как младшего современника Малевича и хранителя архива русских авангардистов эти слова и по сей день с полным доверием воспринимаются исследователями. В конце 2003 года Ив-Ален Буа в обширной рецензии на вышедшие за последние годы на Западе книги о творчестве Малевича замечает по поводу его теоретических трудов: “...он писал почти без остановок, редко вычеркивая слова, предпочитая написать новый вариант текста вместо редактирования прежнего”. См.: Bois Yve-Alain. Back to the Future. The New Malevich // Bookforum. Winter 2003. P. 19 (перевод мой. — *А.Ш.*).

эта письменность a la prima отвечала за спонтанность и противоречивость, то есть за некую раздражающую “запутанность” текстов, не проходивших проверку критическим разумом[8]. В распоряжении самого Харджиева действительно были такие словно бы беловики, и их чистописание имеет объяснение, о чем ниже. Однако главный труд Малевича, “Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой”, опубликованный в 4-м томе, имеет несколько уровней авторской правки, равно как и другая, еще не изданная витебская рукопись, “Супрематизм. Мир как беспредметность, или Живописная сущность” (1921, архив СМА). Во многих малевичевских рукописях есть места, почти не поддающиеся прочтению из-за зачеркиваний, вписываний и перечеркиваний вписываний. И рукописи с многоэтажными исправлениями, и рукописи без помарок в жизни художника произрастали иногда одновременно. В беспощадно правленных текстах он стоял лицом к лицу с мирозданием, перечитывая, проверяя и уточняя свои положения, — в гладких текстах отливалась уже постигнутая, несомненная для него истина, готовая к внедрению в умы сторонников.

Эти обстоятельства обусловили одну знаменательную черту малевичевских рукописей — он практически не ставил вопросительных знаков даже при сугубой вопросительности фразы. Более того, неожиданно точно цитируя чужие тексты, — к примеру, стихотворения из альманаха “Очарованный странник”[9], — беспредметник элиминировал в собственной цитате вопросительный знак оригинала.

Малевич не спрашивал — он отвечал. Отвечал потому, что картина мира открылась ему в невербальной сфере, в живописи. Словесность теперь отвечала лишь за адекватное выражение постигнутого.

Вопросительный знак он любил ставить лишь в риторических вопросах, а риторика художника-философа отличалась широким диапазоном и мощным нарративным воздействием. Она помогала письменной речи не только все сокрушительней разоблачать иллюзорность действительности, но и с беспримерной прозорливостью ставить диагнозы своей эпохе.

В мае 1919 года, за несколько лет до “философского парохода”, вывезшего цвет российской интеллигенции в эмигра-

8. К примеру, один из современных исследователей характеризует “супрематический стиль” речи Малевича как “категоричный и императивно догматичный”, а сами тексты — “запутанными теоретическими тезисами и идеями”. См.: Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002. С. 177.

9. См. в наст. изд.: Записка о расширении сознания, о цвете, о молодых поэтах.

цию, Малевич язвительно писал, явно предполагая, что его ирония высветит абсурдность совета: “Я предложил бы тов<арищам> Социалистам, если они хотят действительно вылезти, то немедленно выслать за границу или сжечь в крематории Музей Нового Западного Искусства на Знаменке, там Кубизм, который главным образом и заражает молодое <поколение>, там собраны кривляки, в особенности Пикассо; вместо него куда приличнее поставить «пролетарского» Аполлона или Венеру Милосскую, или Венеру с лебедем” (“Ответ двум Социалистам”; см. наст. изд.).

Через пять лет в эссе “Кончаловский” им предельно ясно была сформулирована подлинная суть советского государства; слово “инакомыслящий”, появившееся уже в витебских рукописях, станет, как мы знаем, одним из знаковых для всей истории СССР: “Социалисты, с которыми мне пришлось встречаться, убеждали меня в том, что социалистическая система Государства дает возможность развиваться живописцу и культивировать свою живопись; они уже ошибались в этом, ибо Государство составляется всегда из правоверных, а уже этого достаточно, чтобы надеть узду на инакомыслящего не только в Социалистических харчевых планораспределениях, но и в области Искусства...”

В настоящем томе полностью публикуется сочинение “Из книги о беспредметности”, написанное под впечатлением грандиозной идеологической кампании, развернувшейся после смерти вождя большевиков В.И.Ленина. Историю его создания, историю монтажных манипуляций с текстом читатель найдет в комментариях и примечаниях. Сам супрематист придавал работе большое значение; в б.архиве Н.И.Харджиева хранилась его собственноручная запись о том, что копии были посланы Н.И.Бухарину, М.О.Гершензону, Ф.Э.Дзержинскому, Иванову-Разумнику в Вольфилу, П.С.Когану, Н.К.Крупской, А.В.Луначарскому, М.И.Покровскому... (После чтения трактата неизбежно возникает вопрос — на что рассчитывал Малевич? Ответ на него может составить сюжет для небольшого исследования психологии художника и его восприятия советской действительности[10].)

Трактат для автора был и физическим, и виртуальным блоком-фрагментом из той “Книги о беспредметности”, каковой

10. Эта попытка была предпринята в статье: Bois Yve-Alain. Malévitch et le politique. Kazimir Malévitch: Lenin // Macula. 1976. # 3–4. P. 186–201.

являлась вся его мега-словесность. Громким именем его наделил Эль Лисицкий, дав подзаголовок “Ленин” при переводе на немецкий язык экстракта, извлеченного из сочинения самим Малевичем[11].

Параграфы “Из книги о беспредметности” еще раз демонстрируют парадоксальность мышления художника — протекающий на наших глазах процесс не дает оснований для однозначной фиксации его позиции.

Профессор Гарвардского университета Ив-Ален Буа некогда задался вопросом — был ли Лисицкий цензором Малевича при переводе тезисов его сочинения?[12] Публикация и полного, и смонтированного из абзацев и фраз экстракта “Из книги о беспредметности” выявляет, что меру свободы в трактовке положений о возникающей религии ленинизма задал сам Малевич.

Автор книги о становлении культа Ленина в СССР Нина Тумаркин объявила Малевича одним из инициаторов и пропагандистов культа большевистского вождя[13]. Такое непонимание американским ученым иронии Малевича отметил публикатор и комментатор текста на русском языке профессор Амстердамского университета Моймир Григар, изложив собственную точку зрения: “...основную тему текста не трудно определить — это протест против обожествления Ленина, против статического толкования его политической теории и практики...”[14]

Следует заметить, что Н.Тумаркин со взглядами супрематиста познакомилась в выдержках из его сочинения, представленных ей другим исследователем, на что сделана соответствующая благодарственная ссылка в ее книге. Однозначная интерпретация высказываний Малевича, в особенности вырванных из контекста, и сыграла свою коварную роль, приведя интерпретатора к эффектному, но произвольному суждению.

11. Статья Малевича «Ленин (Из книги “О беспредметности”)» была опубликована в журнале “Кунстблатт”, Потсдам, 1924, № 10. См.: Малевич, т. 2, с. 25–29, 303–306.

12. См.: Bois Yve-Alain. Lissitzky censeur de Malévitch? // Macula. 1976. # 1. P. 191–201.

13. В книге американского слависта читаем: “Малевич предлагал учредить культ Ленина, который включал бы в себя посвященные вождю музыкальные и поэтические произведения, а также устраивать повсеместно ленинские уголки. По замыслу Малевича, у каждого ленинца должен был иметься дома куб “как напоминание о вечном, постоянном уроке ленинизма”» (Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в Советской России. СПб.: Гуманитарное агентство“Академический проект”, 1997. С. 171–172). Книга Нины Тумаркин была впервые издана в США в 1983 году; в переводе на русский она появилась в 1997-м без какой-либо корректирующей переработки или комментария к данным строкам — то есть на родине Малевич снова предстал художественным “отцом тоталитаризма”.

14. Grygar M. Ленинизм и беспредметность: рождение мифа [предисл. к публ.: Малевич К. Из книги о беспредметности] // Russian Literature XXV-III. 1 April 1989. Special Issue. The Russian Avant-Garde XXXI. Kazimir Malevich. Amsterdam, 1989. P. 388.

Метафорический термин “распыление” отнюдь не единственная, как мы знаем, словесная креатура Малевича. Он был наделен уникальной способностью не только открыть феномен, но и назвать его — еще Эль Лисицкий писал: “Вы всегда умели верное слово найти”[15].

Таким верным словом и стала “цветопись”, неологизм, рожденный инициатором супрематизма вслед за самим явлением.

Роль термина в процессах идентификации русских авангардистов была первенствующей — за название сражались, его отвергали или принимали; общеизвестны истории с “лучизмом”, с первым появлением слова “супрематизм”.

В процессах десупрематизации новаторского искусства, развернутых четой Родченко—Степановой в 1918–1919 годах, роль имени осознавалась в полной мере: “...фокус Малевича только в том, что он обнародовал название — кем оно придумано и как, я не знаю”[16]. Надо сказать, что собственные попытки супружеской пары создать термин-знамя успехом не увенчались: малевичевскому супрематизму была противопоставлена “беспредметность”, и это выглядело странной тавтологией, поскольку новую жизнь слову “беспредметность” дал опять-таки Малевич в середине 1910-х годов: живописная “без-предметность” была синонимом супрематизма.

Стратегия и тактика по десупрематизации авангарда ярко проявилась во время агрессивной борьбы за наследие Ольги Розановой (1886–1918). Тогда-то и внедрялась всеми позволительными и непозволительными методами мысль о том, что Малевич использовал открытия Розановой (читай, украл — в те времена к столь уважаемой и результативной в постмодернизме апроприации относились этически однозначно и полагали заимствование свидетельством творческой немощи).

По Степановой, настоящим новатором была Розанова, а Малевич лишь ловко сделал карьеру на ее достижениях: “То, чего хотел добиться Малевич, есть у Розановой, и он использовал ее, как живописца, для своих философствований <...>. Малевич путает философию квадрата и цвет в супрематизме и потому теперь так хочет пришпилить Розанову к супрематизму квадрата...”[17]

15. Письмо Эль Лисицкого к К.С.Малевичу от 1 июля 1924 года (цит. по изд.: Малевич, т. 4, с. 300).

16. Степанова В.“Человек не может жить без чуда...». М.: Сфера, 1994. С. 67.

17. Там же.

Партийное дело Степановой по выведению истоков малевичевской цветописи из открытий Розановой оказалось как нельзя более кстати при успешной разработке интерпретационных стратегий, производных от актуального в американской культуре конца 20 века гендерного дискурса.

В монографии о творчестве “амазонки русского авангарда” американский профессор Н.Гурьянова[18] в главе под названием “Цветопись”, много и сочувственно цитируя Степанову, делает сходный вывод: у Малевича просто “краска”, у Розановой — истинный, духовный “цвет“, который и оказал решающее влияние на творчество супрематиста[19].

Стройности этой концепции мешает лишь существование понятий “цветопись”, “цветописцы”, имеющихся в сочинениях Малевича. Неологизм супрематиста имеет столь мощный идентифицирующий потенциал, что обнаружение его истинного происхождения чревато разрушением конъюнктурных построений. Именно поэтому Н.Гурьянова предпринимает попытку ликвидировать авторство Малевича в создании термина.

В письменном наследии Розановой отсутствует определение “цветопись” — свое новаторство в живописи она характеризовала понятием “преображенный колорит”, выдающим фразеологию символизма. Поскольку у художницы такого слова нет, то создателем его объявляется великий инвентор русской словесности, Велимир Хлебников: “Трудно сказать, принадлежало ли Розановой изобретение термина “цветопись”. Любопытно, что это слово в отношении живописи (наряду со “светописью” в отношении фотографии) встречается в рукописях Хлебникова 1910-х годов”[20].

По свидетельству авторитетных специалистов-хлебниковедов — Е.Р.Арензона, редактора собрания сочинений поэта, литературоведа А.Е.Парниса, Н.Н.Перцовой, составителя словаря неологизмов Хлебникова, куда вошло более четырех тысяч единиц, — слова “цветопись” у гениального речетворца пока что не обнаружено[21].

Дар первородства, отпущенный Малевичу, сказался и в порождении неологизмов, столь органичных, что они без труда входили в язык. Понятия же, как всегда у родоначальника супрематизма, произросли вначале в невербальной сфере живописно-

18. Gurianova N. Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde, 1910–1918. New York: G + B Arts International, 2000; Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002.

19. См.: Гурьянова Н., Указ. соч. С. 171, 175.

20. Там же. С. 168.

21. Пользуясь случаем, хочу выразить искреннюю признательность Е.Р.Арензону, А.Е.Парнису и Н.Н.Перцовой за обстоятельные консультации.

го опыта, затем конденсировались в слове. Первое употребление дефиниции "цветопись"относится к концу 1916 — началу 1917 года: она фигурирует в статье "Кубизм" (см. наст. изд.). Статья с авторским названием "Цветопись" была написана не позже марта 1917 года — и с положениями Малевича о цвете в супрематизме читатель имеет ныне возможность познакомиться напрямую.

Завершая экскурс в историю создания и бытования слова "цветопись", следует подчеркнуть, что этот эпизод высветляет одну из немаловажных задач издания настоящего Собрания сочинений: публикация текстов Малевича ограничит возможность некорректного манипулирования историческими реалиями, в том числе вопросами приоритета и проблемами генезиса авангардных новаций в русском искусстве.

Издание в составе настоящего тома откомментированного кинематографического проекта художника также призвано пролить свет на существенные моменты в теме "Малевич и кино", представляющей большой интерес в силу лидирования в 20 веке самого молодого тогда вида искусства[22].

Один из контрфорсов темы — наличие сценария Малевича "Художественно-научный фильм «Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы»". Со времени его обнаружения в конце 1950-х годов в оставленном на Западе архиве и до наших дней исследователи вдохновляются тем, что Малевич якобы написал сценарий для немецкого кинорежиссера Ганса Рихтера (1888–1976); в некоторых работах можно встретить даже утверждение, что сотрудничество продвинулось настолько далеко, что был создан саунд-трек[23].

Автор настоящих строк, в 1999 году публикуя сценарий на русском языке в типографском воспроизведении, аргументированно опроверг эти утверждения и изложил истинные обстоятельства возникновения проекта[24]. Малевич создал сценарий, скорее всего,

22. Более подробно см.: Shatskikh A. Malevich and Film // The Burlington Magazine. 1993, July (reprinted in: The Burlington Magazine: A Centenary Anthology. New Haven & London: Yale Universtiy Press, 2003. P. 173–183). В 2002 году под аналогичным титулом в Испании состоялась выставка, в связи с которой было выпущено изд.: Typitsin M. Malevich and Film / With Essays by Kazimir Malevich and Victor Typitsyn. New Haven & London: Yale Universtiy Press in association with the Fundação Centro Cultural de Belém, 2002.

23. См.: Marion von Hofacker. Chronology // Hans Richter. Activism, Modernism, and the Avant-Garde / Edited by Stephen C.Foster. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1998. P. 261 (Марион фон Хофакер, составитель "Хронологии", здесь утверждает, что Малевич "завещал Рихтеру осуществить его кинопроект. Саундтрек для фильма был создан, но проект вскоре был отставлен").

24. Малевич К. Художественно-научный фильм "Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы" / Публ., подгот. текста и коммент. А.С.Шатских // Малевич. Классический авангард 3. Витебск: Сб. / Сост. Т.В.Котович. Витебск: Областной краеведческий музей, 1999. С. 33–40.

перед самой поездкой в Германию, и уж совершенно определенно — до личного знакомства с Гансом Рихтером. Покидая Европу из-за отказа советских чиновников в продлении визы, он приложил к готовому сценарию листок с указанием: “Для Ганса Рихтера”.

Примечательно, что в перекидывании мостов от беспредметного кинематографа Ганса Рихтера к проекту Малевича исследователи как-то не сосредоточивались на кардинальном расхождении замысла русского авангардиста и пафосе творчества немецкого режиссера. Малевич создал сценарий для советской мультипликационной студии, имея в виду научно-популярный фильм, то есть дидактическое пособие по иллюстрированию положений “художественной науки” — именно поэтому проект назывался “художественно-научный фильм”. Через использование реального времени и подлинной динамики кинематографического языка художник полагал возможным наглядно доказать объективность и логичность прихода к всеобъемлющему супрематическому стилю.

Этому замечательному проекту с его явным целеполаганием нужны были, как представляется, лишь высоко профессиональные исполнители. В московских письмах, написанных перед отъездом 8 марта 1927 года в Европу, Малевич сообщал в Ленинград своим сотрудникам Н.М.Суетину и Б.В.Эндеру: “Дорогой Николай Михайлович и Борис Владимирович. <...> Приедет Комисаренко, мультипликатор, нужно с ним хорошо построить фильм Супрематический. Я еду в понедельник, билет в кармане...” Тому же Суетину и другому помощнику, В.Т.Воробьеву, тогда же были отданы более подробные распоряжения по поводу предстоящих съемок: “Николай Михайлович и Василь Тимофеевич. Очевидно, фильма Супр<ематическая> пройдет, и к Вам приед<у>т <мульти>пликаторы и кроме <того> засъемщики. Нужно, чтобы Вы, Николай Михайлович, приготовились, т.е. <им нужно> показать, как организуются супрематиче<ские> элементы в объемы и какие можно сделать из них архитектоники.

Нужно, чтобы Хидекель сделал архитектур<ный> план, если не успеет, то у Петина пусть возьмет свой снимок для дачи засъемщикам.

Нужно показать все развитие объемного Супр<ематизма> по ощущениям аэровидного, динамич<еского,> статич<еского>, готич<еского>.

Привет всем провожавшим меня. В понедельник уезжаю. Жду в Варшаву писем побольше. Пишите все.

Очень жалею, что стенгазеты не взял.

Все стали сулить мне блага здесь.

До свид<анья>. К.Мал<евич>”[25].

Советская мультипликация в те времена переживала период бурного становления, и технические трудности в создании киноленты о возникновении “новой классической архитектурной системы”, то есть супрематического классицизма, были преодолимы. Даже введение Малевичем цвета в проект, которое иные исследователи объявляли его предвиденьем возникновения цветного кино, объясняется тем, что советские мультипликаторы, как и их зарубежные коллеги, в случае надобности вручную раскрашивали позитив фильма.

Трудности реализации супрематического сценария лежали, как мы знаем, в другой плоскости, идеологической, они-то и оказались непреодолимыми.

Ганс Рихтер, один из основоположников беспредметного (чистого, абстрактного) кино, был энтузиастически предан специфике нового вида искусства — специфике кино как такового, если прибегнуть к привычной фразеологии русских радикалов. Трудно представить немецкого режиссера в роли профессионального воплотителя чужих, пусть и великих, проектов — в особенности таких, где кинематограф был простым инструментом, “динамической кистью”.

...В 1970-е годы, когда слава супрематиста уже начинала греметь в мире, Ганс Рихтер сделал попытку снять этот фильм — отдать долг Малевичу, поскольку и сам режиссер, и все остальные полагали, что тот сумел написать сценарий в свои берлинские дни специально для него. От нескольких лет работы осталось много материалов[26]. Фильмом они не стали.

25. Оба письма Малевича, отосланные из Москвы в Ленинград в конце февраля 1927 года, воспроизводятся по факсимильным копиям из частного собрания.

26. Ганс Рихтер, приступив к работе над созданием фильма по сценарию Малевича около 1971 года, в качестве сотрудника-помощника пригласил фотографа-документалиста Арнольда Игла (Arnold Eagle). После смерти режиссера в 1976 году в его мастерской остались материалы проекта, который А.Игл безуспешно пытался реализовать еще в течение шести лет. Впоследствии все материалы поступили в отдел специальных коллекций научной библиотеки Фонда Гетти, Лос-Анджелес, США. Здесь хранятся: фотокопия сценария Малевича; машинописная копия расширенного и дополненного Рихтером перевода сценария на немецкий язык; 119 раскадровок, соотносящихся с указаниями в режиссерской машинописи; фотографии и 21 цветной слайд для раскадровок; 21 катушка с 16-миллиметровой пленкой разнообразной длины; на некоторых катушках имеются пометки, свидетельствующие о звуковом сопровождении, но это звуковое сопровождение не идентифицировано. Все материалы, однако, не поддаются реконструкции в сколько-нибудь последовательную киноленту.

* * *

В настоящем томе большое место отведено кратким текстам, в которых Казимир Малевич закреплял свои размышления на протяжении почти всей жизни. Его приверженность к немедленной фиксации пришедших на ум соображений нашла отражение в собственном жанровом определении: среди архивных бумаг сохранились отдельные листы с помещенными на них словами “Краткие мысли”, “Разное”. В списках работ, составленных Эль Лисицким и Ниной Коган, высказывания художника были объединены и другими общими названиями — “Интуитивные записи”, “Отрывки”. Состав их пока не поддается удовлетворительной реконструкции[27].

На примере ныне публикуемой витебской “Страницы 27” можно видеть, что Малевич создал автономное произведение, необычный каллиграфический коллаж из кратких мыслей — заполненную сентенциями и максимами “мудрейшую страницу”.

Свойственный художнику метод конструирования вербальных произведений — изъятие частей с последующим их монтированием в новый текст — обусловил также сознательное продуцирование Малевичем самостоятельных фрагментов. Так, он не только изымал, но и сохранял страницы из своих сочинений и писем в качестве отдельных работ. Сообразуясь с интенциями автора, составитель включил их в настоящий том.

Некоторые исследователи подозревали супрематиста в своеобразной хитрости — он-де попросту скрывал книжные источники своих теорий, претендуя на оригинальность и независимость мышления. Аргументировали они свои разоблачения тем, что Малевич нигде не цитирует и не ссылается на труды других; сомнений в том, что художник-философ штудирует чужие сочинения, у них не было. Автор настоящих строк не один раз останавливался в своих работах на программной “безкнижности” философских конструкций супрематиста; во впервые публикуемом в настоящем издании тексте “Разум и природоестество” сам Малевич дает наиболее развернутый ответ, объясняющий его стойкое недоверие к книжным знаниям и отторжение их конвенционального “несмыслия”.

Вышеизложенные сведения почерпнуты из описания той части архива Арнольда Игла в Фонде Гетти, что относится к деятельности Ганса Рихтера.

27. В архиве ФХЧ помимо списка Эль Лисицкого хранятся также два списка сочинений Казимира Малевича, относящихся к началу 1920-х годов: один из них составлен предположительно М.С.Малевичем, другой — Н.О.Коган. И в первом, и во втором списке перечислены рукописи под названиями “Краткая мысль”, “Краткие мысли”, “Отрывки”. В списке Эль Лисицкого (см. выше примеч. 5) заинвентаризировано: “Краткие мысли. 4 желт<ых> лист<а,> черн<ила.> 43 мысли”; «Краткие мысли. “Истина моя в том —–- воплощая в ходе движения идею формы”. 3 + $^{1}/_{2}$ листа, черн<ила.> 14 §§».

Помещенные в томе записи и заметки в свою очередь демонстрируют, что Малевич вообще не был способен на столь хитроумные доказательства своей оригинальности, как прятание круга чтения, — он делал выписки из того, что читал, чуть ли не с академической правильностью. В записные книжки, с которыми он, похоже, не расставался, художник заносил строки и абзацы из читаемых книг — иногда с краткими комментариями, иногда без них.

Самое большое количество цитат выписано из Евангелия — оно было, судя по всей словесности философа-самородка, его настольной книгой на протяжении жизни, главным референтным метатекстом.

Отвлекаясь в сторону, следует сказать, что Евангелие причудливо просвечивает в одном из самых поразительных малевичевских произведений. В пространном “Биографическом очерке” последняя четверть рукописи отдана монологу Иисуса Христа, с прискорбием обличающего непонимание и дурное использование его учения неразумным человечеством; Мессия видит лишь одного человека, разделяющего и проповедующего его истины, — беспредметника Казимира Малевича. Другой, более ранний эпизод того же текста — кинематографический по динамике проход советского чиновника в кабинет начальства — заставляет вспомнить Гоголя и Салтыкова-Щедрина. А всё вместе представляет собой уникальное литературное сочинение, упорно и неспроста именуемое автором “Биографический очерк»…

Возвращаясь к выпискам и комментариям, необходимо подчеркнуть, что Малевич внимательно прорабатывал статьи А.В.Луначарского, через которые уяснял лозунги-заветы Маркса-Ленина, не покушаясь, однако, на труды самих классиков.

В 20 веке, как известно, наука выдвинулась на первый план в “творческой работе над определением Мироздания”, по малевичевскому слову. Супрематисту-мыслителю интересны были научно-популярные публикации об открытиях в естественных науках, по ходу чтения которых возникали собственные соображения; в физике атома, к примеру, он увидел подтверждение своим всегдашним доказательствам условности построений людского разума, пытающегося вскрыть устройство мироздания.

Во второй части тома, “Записях и заметках”, опубликованы и цитаты, и комментарии к ним.

* * *

Синтетичность словесности великого человека, особенно в годы профетической стадии, обусловила трудности по структурированию тома. Осведом-

ленный читатель может задать вопрос — почему первый вариант работы “Отвечая старому дню...” приведен в томе в разделе прозаических сочинений, а второй вариант составитель опубликовал ранее в разделе “Поэзия” в книге “Казимир Малевич. Поэзия” (2000). Здесь нужно упомянуть, что публикация автором настоящих строк еще в 1993 году поэтических произведений Малевича[28] вызвала острую критику профессионального литературоведа Н.И.Харджиева, посвятившему ей в своей, к сожалению, до сих пор неопубликованной рецензии большой пассаж: “В заключение отмечу крупнейшую ошибку составительницы, обнаружившей у Малевича три монументальных “стихотворных произведения”. Такую ошибку можно совершить, совершенно не понимая, чем отличается стихотворный язык от прозаического. По воле составительницы печатные тексты двух декларативных статей и одной философской (проникнутой профетическим пафосом) с графической точностью воспроизводят рукописи Малевича.

В результате его прозаические тексты оказались разбитыми на мнимые стиховые отрезки, что в свою очередь привело к полной синтаксической какофонии” (архив ФХЧ)[29].

Некоторые зарубежные слависты разделили взгляды Харджиева, также отказывая опубликованным произведениям в статусе поэзии.

Академическим “книжникам” (малевичевское слово), привыкшим считать себя верховными арбитрами, трудно избавиться от заученных норм, даже когда они погружаются в а-нормативную словесность русского авангардиста. Ранжируя сообразно собственным представлениям и творцов, и их произведения, они пола-

28. В 1993 году в московском государственном издательстве “Искусство” вышла книга: Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич: Живопись. Теория. Здесь в разделе “Стихотворные произведения” были помещены верлибры Малевича “В природе существует объем и цвет...”, “Я Начало всего...”, “Художник”.

29. Эти высказывания критика были ранее уже процитированы в изд.: Шатских А. Казимир Малевич и поэзия [вступ. ст.] // Малевич К. Поэзия. С. 48. И в книгах 1993 и 2000 годов, и в настоящем Собрании сочинений графика страниц поэтических работ Малевича воспроизводится точно по оригиналу, с авторской разбивкой на ритмические отрезки (“мнимые стиховые”, по Харджиеву). “Полная синтаксическая какофония” также принадлежит всецело Малевичу.
Как представляется, в этом пассаже помимо воли Харджиева прорвалось его истинное отношение к а-нормативной поэтической речи Малевича, а также проступила удивительная в столь строгом почитателе первоисточников некомпетентность: российский литературовед никогда не видел рукописи Малевича, хранящиеся в архиве Стеделийк Музеума, Амстердам, тем не менее счел возможным говорить об их облике.
Следует отметить, что два малевичевских произведения из трех, изданных в 1993 году, были опубликованы как стихотворные еще в 1978 году Тр.Андерсеном (Malevich, vol. IV, p. 9–26). Помимо того, в издательстве “Гилея” в 1991 году было выпущено малотиражное библиофильское издание “Казимир Малевич. По лестнице познания: Из неопубликованных стихотворений”, где помещены фрагменты верлибра “Я Начало всего...”. Публикация была осуществлена Геннадием Айги, предпославшим ей вступление.

гают свои вкусы и взгляды безошибочными, для всех обязательными, поскольку им ведь доподлинно известно, "чем отличается стихотворный язык от прозаического". Однако литературоведы и филологи, жизнь посвятившие именно что поэзии, отнюдь не столь категоричны в установлении ее критериев и рамок: "Литературные мыслители стремились и стремятся найти и определить разницу между стихом и прозой, и их попытки часто не лишены остроумия и изобретательности, но в конечном счете безрезультатны и безуспешны. Вопрос, видимо, принадлежит к неразрешимым"[30].

30. Марков В.М. Стихи русских прозаиков // Марков В.М. О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное: Сб. ст. СПб.: Издательство Чернышёва, 1994. С. 240.

Примечательно, что у собственно поэтов — от Алексея Кручёных и Игоря Терентьева до Геннадия Айги и Сергея Бирюкова — правомочность присутствия Малевича в их цехе не вызывала и не вызывает ни сомнений, ни возражений.

Вопрос о разнесении схожих на первый взгляд текстов по разным разделам пятого тома составлял немалую проблему для пишущего эти строки. В конце концов публикатором было решено взять на себя ответственность за "ошибку" в закреплении того или иного произведения Малевича за тем или иным литературным жанром. "Ошибка" эта сознательная, она призвана спровоцировать читателя на личный разбор строения, характера, звучания и смысла малевичевских текстов.

В подкрепление своей позиции хотелось бы снова повторить, что поэтические произведения круга "Анархии" были конституированы в качестве статей при жизни Малевича, с чем нельзя не считаться, архивные же "литургии" избегли закрепощения в жанровых оковах. Не связанные литературными канонами, они — творения самой высшей и самой свободной сферы человеческой речи, поэзии.

* * *

Пятый том завершает настоящее Собрание сочинений. В нем опубликовано более ста произведений разнообразного характера, в основном архивного происхождения. В силу этого структура тома отличается определенной сложностью.

Вступительная статья предваряет том, представляя и анализируя публикуемые здесь работы Малевича.

Основной объем издания состоит из трех частей; внутри самой большой, первой, части тексты размещены в шести разделах, соответствующих биографическим периодам в деятельности Малевича.

Во второй части представлены “Записи и заметки”; третья, “Поэзия (1906 — середина 1920-х годов)”, отведена поэтическому творчеству Малевича.

В Приложении опубликованы наиболее существенные дополнения и коррекции к предыдущим томам Собрания сочинений.

Научный аппарат пятого тома включает развернутые комментарии и примечания, список иллюстраций, именной указатель, список сокращений и аббревиатур, алфавитный указатель произведений всех томов Собрания сочинений.

Издание завершено статьей составителя “Послесловие к пятитомнику Казимира Малевича”.

Внутри всех частей и разделов произведения размещены в хронологическом порядке; в случае отсутствия авторской даты или ее преднамеренного сдвига текст датируется публикатором, аргументирующим свою датировку в комментариях.

Немалое число архивных рукописей, публикуемых в пятом томе, не имеют авторских названий. В комментариях указывается наличие авторского заголовка, а при его отсутствии название дается составителем, оговаривающим в каждом отдельном случае использованную методику. В некоторых авторских названиях сделаны также необходимые расшифровки. Во всех этих случаях как в названиях самих текстов внутри тома, так и перечне работ в Содержании угловые скобки сняты.

Определение в преамбулах комментариев “большой лист писчей бумаги” означает, что его размеры превышают стандартные размеры четвертой доли листа; следует добавить, что размеры листов варьируются в небольших пределах (от 30 до 34 см в высоту, от 20 до 23 см в ширину).

Часть публикуемых рукописей, хранящихся в архиве Стеделийк Музеума, Амстердам, были воспроизведены на микрофишах, выпущенных в 1980 году: Kasimir Malevich Archive. Stedelijk Museum, Amsterdam. Handwritten texts. Typewritten texts. Notebooks. IDC Micro-edition Nr.1–46*. Zug: Inter Documentation Company AG, 1980. По академической классификации, факсимильное воспроизведение архивного документа считается публикацией, поскольку тиражирование делает его доступным широкому кругу исследователей. Это правило, безусловно, распространяется и на рукописи Малевича — однако следует со всей определенностью подчеркнуть, что часть из них, особенно

те, что написаны бледно-зелеными чернилами, карандашом или на полупрозрачной бумаге, в силу несовершенства техники на микрофишах не видны.

В комментариях ко всем помещенным в пятом томе сочинениям, увидевшим ранее свет на микрофишах, указывается их первая публикация на языке оригинала в типографском воспроизведении.

Несколько ныне публикуемых работ Малевича были ранее изданы по-русски учеными-славистами в различных малотиражных и труднодоступных зарубежных научных изданиях. Составитель настоящего издания публикует такие рукописи по архивным оригиналам, основываясь на текстологических принципах подготовки текста, общих для всех томов Собрания сочинений. В каждом отдельном случае это обстоятельство оговаривается в комментариях.

Все тексты, написанные Малевичем до реформы правописания (23 декабря 1917 года), публикуются по новой орфографии; случаи значимого обращения художника к старой орфографии или смешивания старого и нового правописания оговариваются составителем в примечаниях.

Публикатором для удобства чтения текст в крайне немногочисленных случаях разбит на абзацы; исправлены грамматические ошибки, расставлены знаки препинания; упорядочено грамматическое согласование членов предложения. Сохранены словоупотребление, написание и авторская стилистика в построении фраз; в двух-трех эпизодах, когда авторское построение фразы затемняет ее смысл, члены предложения переставлены местами. Публикатором было принято решение отказаться от унифицирования заглавных и строчных букв и сохранить авторское написание (кроме оговоренных случаев).

Выделенные Малевичем слова и фразы в настоящем издании подчеркнуты линией. Авторские скобки воспроизводятся в виде круглых скобок. Общеизвестные сокращения не раскрываются, если они не раскрыты автором. Дополнения, толкования и расшифровки публикатора приведены в угловых скобках, зачеркнутые Малевичем слова и фразы в случае их значимости воспроизводятся в квадратных скобках; предположительное чтение неясных слов заключено в фигурные скобки; не поддающиеся прочтению слова обозначаются как <слв. нрзб.>.

Сноски и примечания Малевича отмечены звездочками и расположены постранично; примечания публикатора пронумерованы арабскими цифрами и даны в разделе “Комментарии и примечания”.

Стихотворные произведения Малевича, помещенные в третьей части, публикуются на основании текстологических принципов, оговоренных в общем вступлении к этой части в комментариях.

Публикатор приносит глубокую благодарность г-ну Троэльсу Андерсену, директору Музея Августа Йорна в Силькеборге, Дания; куратору Стеделийк Музеума г-ну Герту Имансе; директору Государственного музея современного искусства: Коллекция Г.Костакиса (Салоники, Греция) г-ну Милтиадису Папаниколау и главному куратору этого музея, г-же Марии Цанцаноглу, а также руководству Культурного фонда “Центр Харджиева-Чаги” при Стеделийк Музеуме в Амстердаме за предоставленную возможность работать в архивах и использовать архивные материалы.

Особая признательность — Обществу Малевича, Нью-Йорк, выделившему грант на завершение многолетнего проекта по изданию настоящего Собрания сочинений.

Александра Шатских

I. СТАТЬИ, ТРАКТАТЫ, МАНИФЕСТЫ И ДЕКЛАРАЦИИ, ПРОЕКТЫ, ЛЕКЦИИ

Записка о расширении сознания, о цвете, о молодых поэтах

Не знаю, уменьшилась ли земля[1] или увеличилось сознание нашего творчества.

Но знаю, что рамки Искусства расширились за пределы земли.

Все те, через сознание которых проходят живые токи, расширяющие сознание[2], должны выйти из горизонта в пространство и, вечно опускаясь по рассыпанном<у> купол<у> точек, утверждать себя.

Через самоцели живописных цветовых масс готовлю сознание к восприятию пространства, чтобы легче было прорыть туннели господства [в пространстве].

Выдвинув господство чисто живописных масс, Я закончил или вырвал сознание из вещи, чем сброшен был багаж наследия многовековых культур.

Цвет я изъял, и в него переместилось сознание.

Работа сознания с цветом дает самостоятельные конструкции — пространственного ощущения его необъят<н>ой меры и величия; цвет свободный, без примеси вещественности, есть красота его чистая.

Красота цвета омрачается предметностью, так же буква оскверняется словом, знаком вещи в поэзии.

Уже не раз были попытки провести лозунг буква для буквы, краска для краски, звук для звука.

Но все усилия остались тщетны.

И самые <сильные> из сильных вождей пали под тяжестью предметного багажа земли.

Красивое лицо земли, одетое в прекрасные украшения, увлекл<о> сознание своей тайной загадкой.

Не знаю, была ли то загадка на самом деле или же ее сделали тайной.

Нет на земле тайн! Ибо [, мне кажется,] тайна хранится за пределами сознания.

Но думаю, что тайна это часть, которую сознание не успело проглотить.

Сознание самый <большой> из больших сосков, которыми питается и увеличивается разум.

Меня очень интересует тот момент, когда разум поглотит все, увеличит себя наравне с миром. Предполагаю, что этот момент будет достижением его царства и что все распылится[3] и будет двигаться не примитивным образом, как теперь, а более устойчивы<м> и разумны<м>.

Земля — красивое лицо, каждое ее украшение сделали тайной, или, иначе сказать, создали себе кумир и поклоняются. Язычество.

Но должно быть нечто другое, какое-то Христианство, но не новый Бог. И то, что сотворю, не есть святыня; где есть святыня, нет движения.

До сей поры — святыня земли и ее украшения. Поэты и художники связаны ею.

Одни молятся и преклоняются, другие дерзают в глубине ее алтаря.

Картины и поэзия есть молитвы их перед лицом ее красоты.

Картины, поэзия и звуки композитора — молитвы к земле, моление об открытии уст ее.

Но она немая, так как языка ее не могут понять.

Отсюда плач поэтов, вопли и стоны, признание своего бессилия, бессильное шептание бесконечной вереницы слов вещей, бесконечные ряды картин предметов.

Все усилия нежных перепевов и грубых заявлений расшибались о немые губы земли.

Создавали богатырей бóльших, чем сами, или думали победить уста.

Но Богатыри распылялись так же, как и их молитвы.

Так распылялось и распыляется сознание и Разум на мелкие нити <, привязанные> к вещам, ум их привязан к вещи.

Вся энергия художников уходила в землю и в вещи; вместо того, чтобы уходить из н<их, она> всасывалась как вода в губку.

В творчестве техники: сила земли уходит в творчество вещей, путь которых <уходит> за горизонт ее тела... — земля распыляется.

Здесь нет обмана, здесь действительность.

В первом же случае воображение, миф.

Техника в своем творчестве уходит вперед, неустанно выбрасывая вещи, и увеличивает жизнь.

Творчество Художников уходит или назад, или же идет по пятам созданных техникой вещей; повторяя формы вещей, стилизуя ли или просто передавая, <художники> делают копии ненужного груза.

Нужно поставить себе раз навсегда взгляд, что искусство прошлого не служит нам божеством и что ни в коем случае нельзя пользоваться им целиком; можно взять знания как опыт <, но нужно> больше его иметь в виду, чем действовать.

Прошлое должно служить лишь для того, чтобы не быть повторенным.

С каждым поколением всплывают бойцы и <со> страшной силой ударяются своими новыми бойницами в тайную <тайну> земли.

Ослабевшие, переходят в область фантазии, думая образами спастись от кошмара тайны, но, вынося с фантазией себя как вещь, гибнут.

Самый сильный бунт духа выразился в футуризме и Кубизме.

Сильным напором были сломлены вещи, единица, <они> были разобщены, но, соединяясь в сознании, творились как бы новые вещи.

В скорости их передвижения футуризм нашел себе святыню и остался прикован к бегущим вещам.

Здесь уже прошло любопытство узнать тайну и здесь спасение, выход скорый с кольца горизонта.

Футуризм не ищет тайны, не ищет разгадок, но идет навстречу вихрю движения и принимает на себя его силу.

Футуризм — поворот силы своей не к вещи, а <к> приятию ее силы на себя — служ<ит> мерою быстроты бега.

Отсюда освобождение от идеологии вещей и переход к цвету единому, свободному, указателю новых мер пространства, основанных на воле абсолютного творчества.

Приходя к цвету, делая его господствующим, Супремативным, мы освобождаемся <для> связи с ощущаемым током динамичности, оставляя его цветовую меру.

Накопление силы тока, находящегося в пространстве, отличается цветом на холсте.

От силы накопления — зависит направление и цвет токовыразительной цветовой массы.

Если художник раньше был зеркалом <для> отражения вещей и если его усилия были направлены к определению их сути, то теперь воля его принимает на себя сущность движения, ток которого преломляется и суммируется в новые единицы творчества.

Сезанн устремлялся к конусу, кубу, предла<гал> вещь привести к геометризации. Приведя вещь к геометрическим формам, мы нарушаем ее основную форму, приводя ее к геометрич<еской> грани.

Кубизм привел вещь к геометрическим пропорциям и нашел красоту в новой связи или гармонии дуги и прямой, связ<и> живописных фактур — гладкой с шереховатой.

Найдя в этом сопоставлении красоту — или, вернее, получая от соединения их ток, оживляющий нашу нервную систему, — <Кубизм> потерял вещь.

Вещи исчезли как дым, и в пространстве явились новые формы.

Не стало вещей, а следовательно, и тайны их, державшей на привязи наше несозревшее сознание.

Теперь мы можем свободно вздохнуть и творить новые знаки.

Знаки <происходят> от нас, а не мы от знаков.

Все старое и молодое поколение было порабощено любознательностью найти в вещах что-то другое, чем вещь.

Наивное сознание не соглашалось, что стол есть стол, ему хотелось еще в нем найти что-то другое.

Но коварный стол оставался столом, несмотря на всё выворачивание его формы.

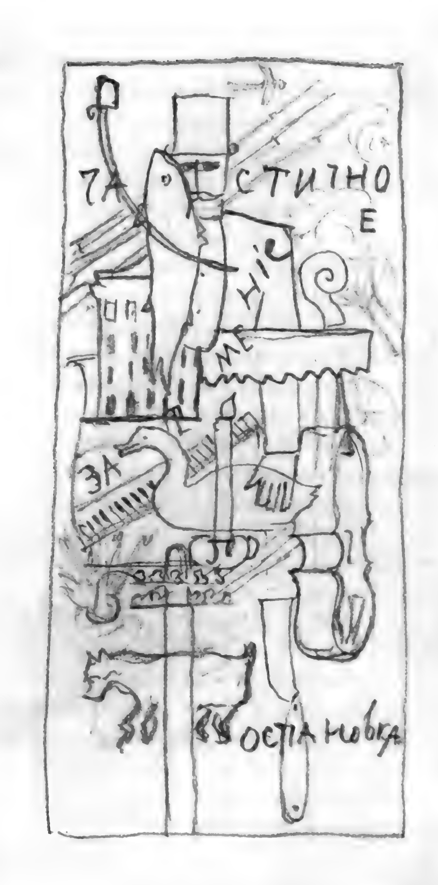
Вещи и земля смеялись над художником и отплатили и платят <ему> жестоко.

Художники желали спасти себя через дух, и через дух <мы> хотим познать суть вещей.

Но каждый раз дух погибал в тисках вещи, и мы оставались с тем же столом и землею.

Вещи — круг, и сколько бы <мы> ни стремились подняться кверху, круг опускался — и мы у той же точки.

Этот круг утомляет нас, и дух наш в отчаянии, отсюда читаем стихи и видим картин<у> — плача, стона и тоски поэтов.



К.Малевич. Кубофутуристическая композиция. Около 1914

Если взять молодых наших поэтов — кажется, что где же искать бодрость духа страшного упора стремления, как не <у> них<?>

И что же — видим ту же усталость, вопль и тоску. Вот группа молодых поэтов, приютившаяся под флагом изд<ательства> “Очарованный странник»[4].

Один пишет: *Если б встрепенуться, жить горячо*
Пронести высоко сердце зажженное
И оставить старую квартиру
Поселиться на зоревых облаках[5].

<Мы> видим желания человека, который бы пронес высоко свое сердце зажженное из старого помещения земли куда-то в другую квартиру.

Но вдруг заканчивает свою мысль словами:

Но ведь чудес не бывает в мире
Что же мне делать?

Ответ один. Потушить свое сердце зажженное и пока лечь спать.

Этот же поэт пишет:

Распластаться на полу трамвая
Ничего не ощущать[6].

То же безумие, ведь распластавшись — кондуктор выбросит как ненужную вещь.

Не успел поэт родиться, как уже виде<н> в нем ужас отчаяния, и с лазоревых облаков <он> вдруг по полу трамвая катается.

Другой: *А мне только плакать глухо*
В одинокой тиши
Коснутся ли Божьего слуха
Молитвы порочной души[7].

Опять плач и раздумье <поэта> — коснется ли <молитва> Божественного слуха, но признание порочного <в себе> не дозволяет ему <на это надеяться>.

Дальше: *Лучше блуждая дорогами неровными*
Не знать, что от взглядов спрятано;
Если свет погасишь вовремя,
Всегда останется непонятное[8].

<Конечно, можно> блуждать неизвестно куда и почему, зачем, но почему обязательно неровными <дорогами>, ведь можно блуждать лежа в постели. <И этот> страх перед ничем, что спрятано от взглядов, — чего бояться того, что спрятано, да спрятано ли еще? А может быть, ничего не спрятано, просто стоит стол на четырех ножках.

И даже если поэт погасит свет, то и эта охрана не спасает, так как останется непонятный стол.

Третий рассказчик, иллюстратор и моралист, кричит на улицах города:

Господа, остановитесь
Вы не нищие
Вы не смеете просить подачки[9].

Хочется спросить, какое ему дело <до того>, что я прошу подачки, какое это имеет отношение к творчеству в поэзии?

Ведь это обязанности городового.

Четвертый: *Как сердцу высказать себя*
Другому как понять тебя
Поймет ли он, чем ты живешь
Мысль изреченная есть ложь[10].

Нельзя сказать, что между ними лежит расстояние лет <и> кто из них старший и младший; один заботится о том, чтобы не брали подачек на улицах, другой о том, что нет для него слов, чтобы высказать себя так, чтобы его другой понял. Отчаяние в сознании, что слова бессильны и ими нельзя оперировать так, чтобы было понятно его переживание.

Но нужно ли это переживание кому-либо другому<?> Переживание — брожение, и важны результаты этого брожения; ни страдание, ни веселие поэта нам не нужн<ы>, нам нужна форма, <а> будет ли она понятна или нет, безразлично. И что такое “понятно”<?> Понимаются машины, телефоны...[11].

“Отвечая старому дню...”

(ПЕРВЫЙ ВАРИАНТ)

Отвечая старому дню — я зову тех, кто способен выйти <из->под колпака старого дня, у кого гибок мозг, у кого большая сила воли, кто верит, кто не обольщен быть членом музеев, кто пренебрегает славой признания, кто сожмет свои челюсти и ринется к новому дню, оставив за собой багаж сплетен и мудрость старого дня.

Наступил новый день Искусства, день энергии и воли творчества, сброшен колпак мещанской мысли. Искусство творчества осталось чистым.

Оставьте вещи-предметы торговцам, они нужны для обихода домашнего.

Новый день — день отрыва нашего нового сознания от земли, день, через цвет которого приготовим себя к пространству. Каждое искусство чисто, самоцельно, Супремативно и едино.

Нет больше в нем земли. Есть цвет и звук, в цвете и звуке всё, и ничего для слова-поэзии.

Поэзия как слово погибла в пучине. [Поэзия состоит из] цвет[а] и звук[а], [но, будучи словом, не сможет выразить того и другого.] Как передать их поэтическое, не описывая [цвет и звук].

Поэзия из звука, музыка из звука, кто в этом скрещении победит, ответ ясен.

Распростайте шире плечи воли нового дня, он будет лицом Вашим в веках.

Как немного Мы берем с собою, цвет и звук. Мы берем их как зерн<а>, из которых творческая воля возрастит новые конструкции чисто цветовых живописных масс.

Живописцы дадут чистое лицо живописи.

Композиторы — лицо музыки.

[Готовьте свое сознание к встрече чистого творчества.]

Театр воскреснет в лице двух единых начал, живописи и музыки.

На этих основах возникнет Искусство театра как композиция.

“Supremus”. Кубизм и футуризм

Дикарь первый положил принцип изображать творчество натуры.

И первое [изображение] точки и пяти соединенных палочек положил<о> основание изображению видимых предметов, образовал<о> собою остов, который в будущем обогатится сложностью найденных форм.

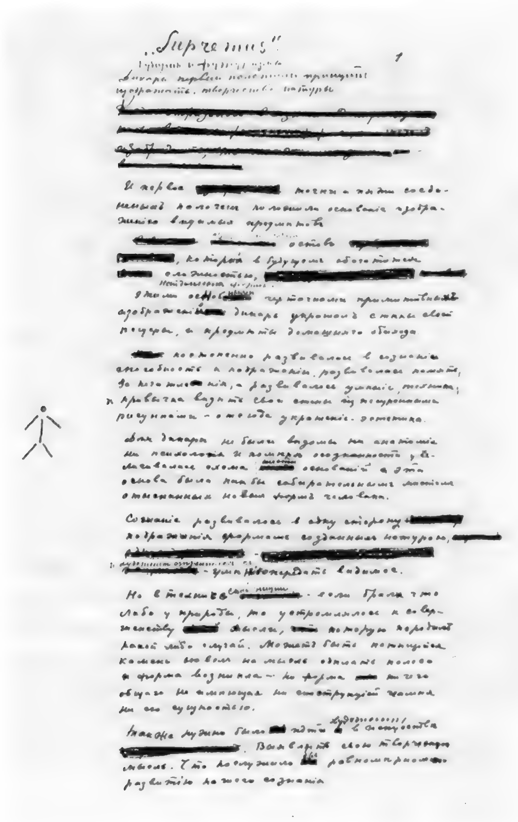
Этими основными черточками примитивных изображений дикарь украшал стены своей пещеры и предметы домашнего обихода.

Постепенно развивалась в сознании способность к подражанию, развивалась память запечатления и развивалось умение, техника и привычка видеть свои стены испещренными рисунками — отсюда украшение — эстетика.

Для дикаря не были ведомы ни анатомия, ни психология, и по мере осознанности увеличивалась схема шести оснований. И эта основа была как бы собирательным местом отысканных новых форм человека.

Сознание развивалось в одну сторону подражания формам, созданным натурою, и художник стремился к умению передать видимое.

Но в технической жизни — если <сознание> брал[о] что-либо у природы, то устремлялось к совершенств<ованию> мысли, которую породил какой-либо случай. Может быть, катящийся камень навел на мысль сделать колесо, и



Первый лист рукописи «“Supremus”. Кубизм и футуризм». 1916

форма возникла — но форма, ничего общего не имеющая ни с конструкцией камня, ни <с> его сущностью.

Также нужно было идти художнику в искусстве. Выявлять свою творческую мысль, что послужило бы равномерному развитию нашего сознания.

Примитивное изображение дикаря нельзя считать за творческое создание. Так как оно представляет уродство натуры, искажение реальных форм.

Примитивное изображение — результат слабой технической стороны и <не>умени<я> охватить все формы видимого предмета дикарем.

Как техника, <так> и осознание форм натуры были только на пути своего совершенства.

Изображения его <дикаря> нельзя считать за Искусство. Так как не уметь не есть искусство. Им был указан только путь к Искусству. И когда художник овладеет вполне формой как внешней, так и внутренней изображаемого, <тогда это> можно считать началом Искусства.

Таким началом мы можем считать Искусство античное и Возрождение — момент, когда дикарь превратился в умелого рисовальщика, когда сознание его осознало всю форму человека, когда техника достигла своего совершенства. То был — мастер, и <его> работы были уже Искусством.

Остов обогатился, получил тело, тождественно<е> конструкции живого. Пять палочек и точка превратились в сложное изображение. Точка превратилась в лицо, <по> которо<му> узнаем психологию субъекта.

Но, несмотря на огромное мастерство, на совершенную передачу живого лица и тела, ими была пройдена только половина пути идеи дикаря: видеть картину зеркалом природы.

Ими достигнуто Искусство умения передать форму, но не было достигнуто умение овеять предметы живым воздухом, чем обогатились художники 19 века.

Ошибочно думать, что они, классики, совершенны и что молодому поколению нашего времени нужно созерцать, поклоняться и следовать или признать их Искусство как Идеал. Признать — значит лишить себя <возможности> жить современным богатством, приковать себя к точке мертвой, уйти из современной нам жизни.

Наши мастера 19 века, импрессионисты, даже передвижники, достигли больше<го>, <у> них ожили те тела воскресших мраморов античного Искусства, которые были раскрашены художниками Возрождения.

И тот момент, который считался за падение Искусства после Веласкеза, считаю ошибочным. Это было не падение, а наоборот, высший подъем, наиболь-

шее приближение Искусства к лицу природы. Художники 19 века и частью 20-го — до кубизма, будут реальной мечтой дикаря. Искусство его идеи достигло совершенства, и холст картины стал зеркалом. На нем загорелось солнце.

Если бы мастера Возрождения не затворили за собой двери к природе и если бы из их мастерских не был изгнан реальный свет, тогда не оборвалось <бы> их искусство на полдороге — а пошло развиваться в достижении живого света и воздуха.

Но двери закрыты — и в фабриках фабриковались тысячи картин. Затворив за собой дверь своих мастерских, они удалились от натуры и задох<ну>лись в погоне не за правдой натуры, а за идеальностью — эстетичностью — красотою.

Реальность представления исчезала по мере нахождения идеальных линий лица, богатство природных линий избегалось, сложность натуры упрощалась идеальной линией, человек был очищен и построен в картине по вкусу художника.

Краски были средством — те же румяна, помада и пудра, — от которых зависела красота лица.

Мастера Возрождения уклонились от идеи дикаря идти ближе к натуре, что и было началом конца их искусства.

Если посмотреть на людей в картинах классиков, то увидим безжизненное тело, хотя сквозят синеватые вены, но кровь в них мертва. И только находясь в состоянии гипноза, можно увидеть <в этом теле> правду жизни. Оно не дышит тем воздухом, который дали мастера 19 века.

Но ваши учителя уже много лет говорят о достоинстве Рафаэля и посылают <вас к нему> на поклон.

Умерли Рафаэли, говорят они, и пало искусство великое, и, не проверив слов их, вы верите. Вы загипнотизированы так же, как и они, и уверены, что все, что бы ни создавалось, — кривляние, не имеющее под собой основы и красоты.

И так жуют лекторы ваших училищ и старых аудиторий академии Рафаэлевы без конца.

Все сделано, чтобы подвинуть ваше сознание подальше от современного. Вы свободное время отдаете Музеям и Галереям, усыпальницам старого Искусства.

Каждая картина музея и галереи — есть как бы утвержденным шаблоном или вехой, указывающей конец пути.

Растущее поколение не должно принимать эти шаблоны как мерку к своему времени и свое искусство не должно мерить ими, так как то, что уже висит в музее — есть пройденный путь уже пережитого времени.

Музей — собрание прошлого — собрание следов движения Искусства, но не место училища.

Наша ценность в поступательности, а следы поступи нашей мы нескоро увидим в стенах музеев.

Поступь художников “Бубнов<ого> валета” была шесть лет тому назад, но и это была буря пронесшейся идеи Сезанна, вынесшей упор стены, построенной из бранных слов[1].

И прошло несколько лет, когда следы жизни изменились в новые ступени, когда идея Сезанна пришла к своей конечной цели, Кубизму.

Тогда начали собирать в галереи следы давно умершего Сезанна. “Бубновый валет” отжил свое время. Закончил свой путь. И пора объявить новую программу. Не тратить силы в борьбе с энциклопедическим словарем “Мира Искусства”.

Мы окружили жизнь свою экспрессами, автомобилями, гигантскими дредноутами, цеппелинами, аэропланами, дальнобойными пушками, электричеством, лифтами, многоэтажными небоскребами, а Искусство <измеряем> все теми же старыми шаблонами Рафаэлевского типа, все с той же точки рассматриваем наше новое время рождения формы.

Все пусть идет, не оглядываясь назад, но картина должна быть всегда похожа на своего предка. И когда же перед вашими глазами висят картины современного времени новаторов, вы их не понимаете. Не понимаете потому, что смотрите с той точки, с которой смотрел ваш предок. Но тогда поставьте и картину его времени.

Вот почему не поняты новаторы, они не подходят ни под один шаблон прошлого, и у вас [отняты приборы] и затеряны точки, и вы не потрудитесь отыскать новый прибор — видеть новую картину. Надо сменить очки или сбросить <их>.

Уже не годятся в нашей современной жизни идеи импрессионистов, грубые очки передвижников, лорнетки “Мира Искусства”. С ними можно ходить в Третьяковскую галерею.

Нужно крепкую железную лебедку <для того, чтобы> вытащить вас из колодца прошлого и показать вам огромное пространство вместо дырки колодца.

В эту щель колодца новаторы показывают вам новые идеи, и вы должны выйти из норы прошедшего к пространству.

И сколько бы ни старались авторитеты-ремесленники закрыть щель “вывеской заказов”, им не удастся. Наше сознание осознало новую идею, она живая, и <она> сильнее мертвых форм прошедшего времени.

Следы прошедшей жизни похоронили в себе и время. И как бы ни восстанавливали формы прошлого, оно не будет настоящим, ибо время новой жизни покроет их тело.

Дупло прошлого не может вместить гигантский бег построек нашей современности; как в нашей технической жизни мы не можем пользоваться кораблями сарацин, так и в Искусстве не можем основывать картину современности на старых основаниях.

Техническая сторона нашего времени уходит все дальше вперед, а искусство стараются подвинуть НАЗАД.

Туда к Рафаэлям, туда к примитивам, старым индийцам, персам, импрессионистам, передвижничеству зовут вас муллы с башен АКАДЕМИИ.

Но устарел их маяк, рухнули фундаменты и потух огонь Рафаэлей.

В 19 веке художники вышли на воздух с холстами и стали изучать его, взялись за то, что не было довидено, что не было найдено мастерами Возрождения. Это последнее усилие художников прийти к лицу земли, здесь конец идеи дикаря.

[Как] ни достигали яркости солнца в картине, ничего не достигли.

Солнце их картин потухло с ночью, а бегущий дискобол стоит на месте десять тысяч лет, <хотя> дикарь думал достигнуть живого бега. Так и в 19 веке художники тоже думали об этом.

Но дикарю — было занятно и забавно достигнуть изображения видимого, тоже интересно обезьяне передразнить видимое, тоже малому ребенку хочется быть папой.

Но мы в 20 веке должны подумать о чем-нибудь посерьезнее; быть мастером копировки или же украшать реальную форму по своему вкусу — <это всего лишь> ремесло украшать стены <с целью> обставить жизнь свою возможно <более> комфортабельно.

К этой обыденности и привели Ваши авторитеты — любители красивых уголков, милых лич<иков>, лунных ночей эротик<и>.

Эту домашнюю утварь великие маэстры прикрывают гениальностью, овеянной сверхчеловечеством.

И в ваших глазах горит великой жемчужиной тыква[2].

Ни дикарь, ни классики, ни современные академисты — не развивали волю творить формы, а развивали способность уметь передать натуру, шли к Искусству.

Дикарь не думал о<б> Искусстве, он думал о<б> изображении реальных форм. Теперь же тыквы, Венеры и всякую рухлядь стали возвышать до Искусст-

ва, а Искусство сделали недосягаемым. И к этой недосягаемости подымаем обыденную нашу жизнь.

Став на эту точку, никогда не сдвинемся, “пройдет небо и земля”, но мы Искусство не двинем по-за вещи.

По-за вещью наступает момент, когда мы выходим на главный путь нашей жизни — ТВОРИТЬ наше существование. По-за землею лежит творческий наш путь. [Чем богаче сознание наше, тем больше существуем.]

В живописном искусстве не было дано больше — <в нем были всего лишь> копии натуры и уродства ее творчества, оба эти случая основывали <искусство> на эстетизме, вкусе, красоте и композиции распределени<я> вещей.

Построенная на этих основаниях картина называлась творческим Искусством; если это верно, то распределение мебели по комнатам тоже можно считать за творчество.

Скопированный арбуз тоже творчество; написанный змей творчество, но только мистическое.

Думаю, что между искусством ТВОРИТЬ и искусством ПОВТОРИТЬ большая разница.

ТВОРИТЬ — увеличить жизнь новыми конструкциями. Но сколько бы мы не распределяли по комнатам мебель, мы не увеличим <жизнь> и не создадим новых форм.

Также новая развеска картин в Третьяковке не увеличит их ценности[3].

И сколько ни пиши лунных пейзажей, коровок на зеленом лугу, сколько бы ни урод<уй> скелеты натуры, всё будут пейзажи и те же коровки — <и это> будет только напоминание о живом.

Вы называете гениальным того, чьи картины больше <других> напоминают живые лучи солнца.

БЛОКНОТ — гениальная книжечка!

Картины собраны в музеях — протоколы прошедшей и настоящей вашей жизни, остывшие зеркала. Блокноты прошлых заметок.

В этих зеркалах отражено творчество жизни. НО ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА НЕТ.

Творчество технической жизни — создание новых живых конструкций — перерождение кристалла железа — [в автомобиль]. Жизнь перешла в новую оболочку.

Но мысль техника превращает жизнь <в новую конструкцию>. Трепещет ли <жизнь> живым порывом в картине, пейзаже?

В живописном творчестве картина живет тогда, когда краска не служит чернилами для выражения мыслей и начертания букв.

И в природе сила движущейся энергии рождает форму, и сама движуща<яся> форма окрашивается.

Живопись <возникает> только тогда, когда краска пройдет через творческую волю в форму своего количества, зарожденн<ую> внутри красочного скопления.

Цветовые массы природы должны быть только для построения новых живописных конструкций, независимо от той формы, которую окрашивают.

Снятые краски с живого — перевоплотятся в новую самособойную жизнь.

Художник — живописец тогда, когда краски дают чисто живописную форму, и <он> перестает быть живописцем, когда посредством краски изображает лицо и вещи.

Живописная картина должна говорить только о живописи; всякое же лицо, пейзаж вызывает у вас ассоциацию совершенно другого порядка и затемняет то, что хотел сказать художник.

И кроме этого, из чисто живописного двухмерного закона — живопись переходит в область скульптурного искусства, т.е. трехмерному объему.

Природа живая картина, можно ею любоваться.

Мы живое сердце природы, ценная конструкция гигантской картины Земли и звезд.

Берем живые формы и умерщвляем на холстах.

Повторять — значит умалить творчество, сделать пародию. Обнаружить слабость своего сознания и уподобиться обезьяне.

Величайшие произведения греков, Венеры, — безжизненный, бескровный камень с потухшими глазами.

Джиоконда и Сикстинская мадонна должны нас перенесть в область загадок; первая — загадочная женщина, другое — загадочное царство.

Если вам необходимо запечатлеть милое личико и написать пейзажик для воспоминания —

Пишите, запечатлевайте!

Но никогда не говорите, что это великое Искусство-творчество.

Ибо оно столько же напоминает вам о живом, сколько сшитая портнихой юбка о женщине.

Художник должен утвердить творчеством своим новую конструкцию движущихся масс живописи — цели которой выше простого оперения-красивости.

Сила мирового творчества вложила волю свою в художника и через него отмечает себя.

Наше сознание есть трон великой силы, к чистому творчеству мы выйдем, когда сознание наше очистится от привычки видеть природу не как сюжет, а как живой материал, жизнь которого возрастает в новом построении, ничего общего не имеющего с сущност<ью> назначения прежнего.

*

Цвет — элемент живописи. Элементом цвет считается до момента переработки его в фактуру на холсте.

Фактура — тело цвета, уже результат, прошедший <через развитие> в сложных путях сознания. От фактуры зависит сила живописного пространства.

Фактура — сущность живописная.

В живописном смысле мастера Возрождения были ценны по фактуре, их фактура — сила их таланта.

Но толпа ценит <в картине> выразительность сюжета, восхищается переданным материалом, выраженной <в живописи> психологией субъекта.

Восторгается тем, что наименьше ценно для живописца.

История Искусств полна восторгом <от> удивительного таланта умения передачи вещественности.

Ваши глаза и учителей ваших были устремлены на правдивость передачи красоты красок и композицию.

Но никогда не осязали фактуру — покладку красок.

Отрезанный вершок картины для вас и истории не имеет ценности, так как в нем нет ни лица-сюжета, или, как вы говорите, нет мысли, <т.е. неизвестно,> что этим кусочком хочет сказать художник.

Нет пары торчащих сказочных глаз.

На самом деле этот кусочек больше, цен<нее> кусочка бриллианта, ценность его в фактуре живописной.

Фактура была затеряна — и только новаторами последних лет фактура живописи выдвигается на первый план [довлеющим местом в картине <является> фактура.

Фактур<ы> построенн<ых> картин Удальцовой и Поповой заняли одно из первых мест <среди картин> российских мастеров не только нового толка, но и старого[4]].

Повторяю, что реалисты брали все живое с натуры и умерщвляли все на своих холстах.

Холсты их уподоблялись ящикам на стенках, <в> которых прикрепляются насекомые (коллекция).

Реалисты — художники-чиновники, ведущие опись имущества натуры.

Сюжет, литература, анекдот — вот основы, на которых учат молодежь жонглированию.

Как учителя, так и ученики — язычники, поклоняющиеся предмету.

Не видят дальше вещей, сознание окутано мраком катакомб, и душа их скована кольцом горизонта.

В этом кольце душа их засохла, как вобла на солнце.

Для сушки повешена была не одна молодая душа.

Одному из десятка тысяч удавалось ускользнуть и бороться с толпою, авторитетами и печатью.

И после долгой борьбы на площади нового времени водружали НА ГРУЗАХ[5] сваленных позорных слов знамя новой ИДЕИ.

Так пали славные борцы Ван Гог и Сезанн.

Знамя первого понесли в глубину наших дней Футуристы.

Знамя второго — Кубисты.

Вот два пьедестала нашей современности, на которых кончается эпоха земли, сутолока обыденности Искусства.

Это ворота, запиравшие кладбище старых дней.

На них осталось тело, как на кладбище скелеты. Живой дух динамической силы, источник жизни, вышел в пространство.

Супрематизм, начало первых чисто живописных знаков движущейся краски, начинает новую эру за пределами земли.

Сезанн, Ван Гог, Кубизм, Футуризм, Супрематизм — вот пять оплеванных ступеней Искусства.

Сезанн оплеван лет 40 тому назад. Покоряет <он> теперь — и приходится теперешнему поколению авторитетов очищать ступеньку.

И кричать о ее красоте. Перед Сезанном склонили свои убогие головы авторитеты.

Но преклонение авторитетов перед кистью Сезанна было <преклонением перед> чисто внешней сторон<ой> картины. Истина идеи Сезанна непонятна и сейчас. Если бы была осознана идея Сезанна, тогда не был бы осмеян Кубизм, ибо Кубизм — венец идей Сезанна.

Тоже Ван Гог принят, принята его картина, но идея не принята, ее приняли футуристы и показали в современном дне. И она <была> осмея<на> на площадях печати.

Идея Ван Гога — скорость — вселенный динамизм, через ростки земли бегут токи, движется все.

Футуристы вышли из закона перспективы и дали новый сдвиг вещам, вседвижение.

Скорость стала новой ценностью, через скорость мы двигается быстрее и уходим скорее от старого дня.

Сознание же молодого поколения авторитетные НЯНИ стараются как можно дольше удержать у пирамид Хеопса.

Там, у подножия Хеопсовых пирамид, лежит ваше сознание, покрытое пылью многих веков ушедшей жизни.

До сих пор поют вам НЯНИ Академии о величии красоты пирамид, и под звуки песенки дремлет покойно ваше сознание и молодая душа[6].

И когда рев пропеллеров, блеск электричества, треск моторов касался вашего слуха, вы со злостью бросались на футуризм.

Футуризм — зародыш будущей нашей железной жизни, когда истарится <так!> железные залежи земли в пространство; как летом стрекозы над цветущими полями летают, так гигантские ихтиозавры летать будут густыми тучами кругом земли.

Но величие футуризма в будущих днях.

Но и наше время богаче и сильн<ее,> могуче. И перед небоскребами Америки пирамиды Хеопса кажутся детскими игрушками.

Но вы, убаюканные в тиши песков Египта в смертельном тоскливом покое пирамид, нескоро услышите бегущую новую жизнь, и только после смерти шоферов новой жизни вы узнаете причину, и причина остается питанием <для вашей> прошедшей жизни.

Вы понесете осколки скелета на знаменах угасшей жизни. Таковы все идущие. О, если бы хотя одно поколение росло в своей истине свои<х> пророков!

Говорю Вам, к телу живому идите и будьте с ним, пока не потухнет истина его перед новым ликом.

Наше время 20-го века многоликое, и много спорящих истин ведут борьбу.

Наше время представляет собою площадь торговую, какой-то антикварий, нет никакого стремления дыхнуть собственным временем.

И толпа представляется фигурками, вышедшими из магазинов антикварных на улицу футуризма, <фигурки> хохочут, смеются и негодуют, <так как> все перестало быть похожим.

И только <тогда> радуются [люди] на площади торговой, <когда> увидя<т> старые кафтаны, фарфоры, подносы, шлемы и каски римских воинов, ста-

рые пушкинские комоды, {фаэтоны}, фисгармонии, туфли с бисером, колонки греческие, остатки прекрасной Венеры безрукой.

Во главе распродажи стоят приказчики-авторитеты и предлагают фигуркам товар.

Совершалась на благополучном базаре торговля много лет, молодежь шла туда, и ей надевали колпак мещанской логики. В старом, но лакированном Рубенсовском жилете щеголяла <молодежь> в праздничные дни в благополучном нравственном саду.

Торговцы надгробными памятниками потирали руки от удовольствия[7].

Молодежь гуляла среди памятников вкуса красоты, мистики, фантазии, эстетизма, сущности, <ей> все казалось красивым. Обыкновенная тыква превращалась в новую ценность красоты. В этом саду иногда для удовольствия показывали нагие тела, на вид было все похотно <так!> и развратно. Но <авторитеты> уверяли, что хотя позы развратны, но <ведь они> прикрыты кисеей Искусства, <и поэтому> сквозят только легкой эротикой.

Были люди <, изображенные эротично>, но были и гуси-лебеди, змеи, лошади тоже эротичные.

Где уже нельзя <было нагое тело> прикрыть ни искусством, ни эротикой, прибегали к фиговому листику. Садик благополучия был огорожен забором нравственности, и у ворот стояла Мораль и раздавала вуали Искусства, а некоторым фиговые листики.

Цвели кругом розы и хризантемы, акации, стояли кипарисы, луна освещала мраморные колоннады, и молодежь наслаждалась, было очень все красивым.

Утром восходило солнце, тихо загорались лучи его, розы и хризантемы издавали запах своего дыхания, среди улиц цветов в легких одеждах летнего утра <молодые люди> совершали прогулки, в знойный полдень ходили к холодному источнику или отдыхали в тени покрытой цветами беседки.

Пели птицы, кто-то подражал им на флейтах. Было музыкально, тихо и покойно. Кругом заборов сада ходили стражи и не допускали безобразных, чтобы не нарушить сна убаюканной молодой души.

Авторите<ты> гордились друг перед другом крепким сном молодежи!!!

Радость их была неописуемая, когда проснувшийся бредил колонками греков и хватался за фалды Венеры.

Было чисто синее небо, ветер не шевелил листья. Тихие теплые лучи освещали остатки колонок греч<еских> портиков.

Но вдруг померкла луна и потухло солнце, изломались заборы, стража пала, окруженная тьмою новой культуры.

На площадь торга и сад благополучия как метеор слетел футуризм [с треском, шумом моторов, ревом пропеллеров, трамваями, автомобилями, машинами, бетоном, железом, газами, бензином, электричеством, телеграфами, пушками — футуризм новой жизни].

Все растерялись, поднялось бегство, возмущение, но опрокидывал вихрь лотки с греческими побрякушками.

Видя замешательство на базаре, главные приказчики Мережковский и Бенуа написали успокоительные статьи, говорили речи, писали разъяснительные критики,

что движение циклона временное, не имеющее основания, <что> уже виден его конец.

Все пройдет!

И базар снова будет торговать стилем, вкусом, красотою, эстетикой, все портики и колонки будут возобновлены. Всякая же такая живопись и все непонятные товары, не говорящие ни уму, ни сердцу, не будут продаваться.

Если же кому-либо попали в голову осколки футуризма, мы поможем, вынем все из вашего сознания и упакуем <туда> то, что было раньше у вас и ваших предков.

Были закуплены для заплат целые вагоны мещанской мысли и логики.

Но вас обманули приказчики. И когда вы пришли на ярмарку Искусства, там творилась буря железной жизни.

Побрякушки были свалены, на их месте на бетонно-железных улицах как вихрь мчались дышащие бензином машины, старые извозчики с беззубой их логикой лежали в овраге мяса прошлого века.

Шум, треск моторов, рев пропеллеров, прорезая улицы в небе новых небожителей, блеск животрепещущих глаз фонарей электричества метал лучи по небу и земле, а тут невдалеке в лакированных жилетах, в мещанской мысли колпаках стояла молодежь благополучного базара (вкус в футу<ризме> не нужен).

Площадь мясного рынка, гастрономические вывески, хрустали, подносы, тыквы, венеры исчезли, на их место поставили машину, моторы, электричество, пропеллеры, шум, треск, крик, грохот, поставили скорость движения, пробег вещей. Аэропланы указали новые дороги неба и земли.

Снесли крышу, покрывавшую ярмарку, и показали пространство. И те, кто охватил весь пробег движущихся вещей, кто увидел торчащие дороги к небу, кто соединил тучи в хаос общего пробега наших тел, тот перестал писать хризантемы.

И петь песни восходящему Солнцу.

И не стонет любовью сердце на луну.

*

Динамика движения навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики.

Это первый момент мысли, выдвигающей живопись на свою самособойность.

Но усилия кубистов и футуристов не смогли освободить живопись от вещи, живопись им нужна для выражения предмета, а предмет для выражения силы движения.

Футуризм через вещь вел нас к динамизму живописных масс.

Кубизм через разлом вещи ведет к чисто живописной пластике.

Оба усилия идут к СУПРЕМАТИИ ЖИВОПИСИ.

Футуристы победили разум, привыкший в продолжение тысяч лет видеть в изображениях природу, и футуристами был издан манифест, запрещавший писать наготу, портреты, гитары при лунном свете[8].

Футуристы бросили мясо и выставили машину.

Но мясо и машина есть мышцы. То и другое — тела, двигающие жизнь.

И футуристы перешли к машине как вещи, сохраняющей большую силу.

Стараясь выразить силу не одной машины, а общий бег нашей машинной жизни — вседвижения. Нашли конструкцию, отвергш<и> перспективу, воздушную градацию натуры.

Плоскость холста была взята как пространство, и на нем устанавливались точки наибольшего сдвига вещей.

На отысканных точках строили блеск, рев, рожки, аэропланы, пушки, лошади, штыки, колеса, пар, дома, трубы, дым ночи, звонки, буквы, небо, телефоны, проволока, стекло, рельсы, вокзал, ступеньки, паровоз, нос, ботинок.

Фугасы, молнии, свистки, крик, трамвай.

Целый комок бегущей жизни.

Такая картина вызывала бурю негодования. На самом же деле в картине мы видим все то, что есть в нашей жизни.

Но привыкли видеть все вещи в известном порядке, построенные в перспективном законе, хотя перспектива дает нам ложное представление, мы не видим предметы такими, как они на самом деле есть. Фонарный столб больше собора, увиденного вдали.

Но этому не возмущаются.

Бежит все среди стен, улиц города, под крышей неба, и впечатление этого бега дают картины футуристов. На выставке “Бубнового валета” один из моментов жизни города хорошо представлен худ<ожницей> Розановой[9].

Перед вашими глазами пробежит тысяч<а> форм, переплетаясь, <здесь передан> трепет живого пульса, все дышит, пылает жизнью.

А за стенками академии, в этой Хеопсовой усыпальнице, позирует римский полуголый воин.

Футуристы отвергли академическую трупарню и выбросили за борт старую беззубую логику, которая висела на крючках естественных законов.

Каждый закон имеет свое время, свою совесть, свою логику, и когда <он> устареет, <его> нужно — необходимо выбросить.

Каждое поколение должно строить жизнь и искусство свое на современном ей времени. Это будет мира смены.

Сейчас наше время, и мы строим свое лицо, мы водружаем лицо свое на знамени времени.

Вот почему мне ненавистны ваши авторитеты, торгующие законами Рамзесов, Неронов.

И ваше сознание загромождено костями пробегающей жизни. Кладбище — ценность ваша.

Усилие авторитетов направить молодое поколение к идеалу Рафаэлей не имело успеха.

Старания молодежи достигнуть гения Рафаэля были тщетны. Этой неудачей было решено, что нет ныне подобного гения. И их искусство осталось вечным маяком.

Я тоже могу порадовать идущее молодое поколение к маяку. Что не доплыть им и через сотни тысяч лет, как не царствовать Рамзесу в знойном Египте.

Мы не можем в современной нашей жизни встретить их, как и они не могли встретить нас.

Их жизнь умерла, и торчат обломки Искусства как обнаженные землею на кладбище скелеты.

И молодые художники должны стыдиться поступка растаскивать кости подобно птицам голодным.

Оставьте в покое похороненную жизнь наших предков. Сколько ни надевайте плащ Нерона, сколько ни зажигайте факелов — не будете ни Неронами, ни Рафаэлями — <н>и Фидиями, ни факельщиками.

Наша жизнь богаче. И след наш не должен затеряться в имитации, подражании, подделке прошлому.

Художники-архитекторы до сих пор, как маленькие дети, не могут быть без няни Греции.

Никто так не любит старинку няню, как архитекторы. Когда они вырастут?

“Через многовековой путь Искусства...”

Горизонт — цирковая проволока, по которой бегают художники, жонглируя вещами.
Горизонт — цирковая арена художников.

Через многовековой путь Искусства, под которым подразумевалось нечто великое, откровение новых идей, оказался мыльный пузырь. Все, что было сделано в Изобразительном Искусстве, была только умелая и неумелая передача эксцессов окружающей нас жизни. Было дивом, когда у человека оказались способности нарисовать бегущего зверя; <не> менее удивительно было хождение по проволоке человека в цирке.

О красоте говорить не приходится ввиду ее удивительной метаморфозы. Тыква прекрасна, Венера прекрасна, рысистая лошадь прекрасна, лягушка прекрасна, Мадонны Рафаэля прекрасны, рязанская баба прекрасна. Прекрасны реки и луга, леса в природе. Через многие века удивлялись все больше и больше ловкому жонглированию Искусства на проволоке, все больше и больше ждут новых номеров метания ножей, ламп, зажженных вокруг головы, жонглеры этому искусству, наконец, обучают животных. Это еще удивительнее[1].

<Таково> Искусство цирковых искусников. Но не лучше обстоит дело и в Искусстве художников, <художники> те же жонглеры, но <у них> более сложное метание людьми в картине (композиция на холсте — в цирке композиция в пространстве тех же вещей). Но цирк<ов>ое Искусство не Божество. А Искусство художника Божество, вдохновение (вернее, удушье). Толпа хочет увидеть во что бы то ни стало это вдохновение, откровение. Но вместо откровения получает размалеванную тыкву, высеченную из камня Венеру. Иногда тыква кажется не тыквой, а сущностью, а для художника тыква важна как повод (есть повод у лошадей), хотя в конце концов этот повод все так же <о>кажется тыквой, иногда более зеленой, иногда синеват<ых> оттенков, <что> зависит от темперамента художника[2].

Но где же ожидаемое чудо, откровение? Все те же лампы, те же тыквы и Венеры. Все то же и то же. Этого “то же” нагромоздилось столько, что под тяжестью циркового жонглирования лопнула проволока Искусства.

Мы должны теперь, когда выбились из-под хлама обломков вещей, резко выделить разницу между <Искусством и> цирковой композицией метани<я> в пространстве около оси головы метателя вещей искусством всех существующих жонглеров-художников. Искусство — Творчество. Мы должны и уже вышли к этому пути творчества <, пройдя> весь путь от первого дикаря до Рафаэлей и после Рафаэлей, включая сюда всех художников до Кубизма и футуризма. Искусством ремесла <мы уже овладели,> писание портрета не есть творчество, есть только способность, выучка написать <лицо> и украсить его краской, композицией вещей. Формы ни прибавилось, ни убавилось.

Ввиду путаницы в жизни Искусства различий между Искусством-ремеслом и Искусством-творчеством Идея чистого творчества находилась под давлением здравого логического разума, мешавшего вырваться сознанию из вещи к постройке абсолютно новых вещей. Шли многие века, выпучиваясь в уродстве изображения вещей. Самое резкое проявление <идеи чистого творчества> было обнаружено в дни Кубизма, где уже под давлением воли вещи были сдвинуты с<о> своих конструкций, фундамент их был нарушен, и в конце концов вещь была распылена на отдельные единицы. Дальше создавалась уже новая конструкция картины, хоть и из отдельных частиц вещей, но брались он<и> постольк<у>, поскольк<у> это нужно для постройки картины, но не передачи вещи. Картины стали писать не по поводу вещей, а по поводу возникшей концепции живописных диссонансов. Но чтобы выйти Идее, абсолютному творчеству нужно было идти еще дальше, к полному отрицанию природы и рождения <э>ксцессов нашей семейной или государственной жизни, <идти,> отрицая все формы, созданные другими Искусствами, как то техникой, архитект<урой>, природой. Мы встретились лицом к лицу с силой мирового творчества, т.е. вошли в русло, в котором



К.Малевич. «Похоронное бюро». Около 1914

должно было бы {растаять} то вдохновение и откровение, <что возникло> при самом начале изображения первых орнаментальных палочек нашим прапрадикарем.

Выйдя на чисто творческий путь, мы творим новые конструкции групповых и одиночных красочных масс. Наше Искусство, как и все другие творческие формы, не рассказывает вам ни о нравственности соседа, не записывает переворот государственного строя, не побуждает к войне, не натравливает <людей> друг на друга, не учит морали, не изображает портретов и т.п. <Наше Искусство существует,> как всякое творчество и всякая творческая вещь, вновь созданная, <что> изображает сам<ое> себя и говорит за себя. Ей нет дела <до> вашей жизни, т.к. она состав<ляет> сама <по себе> живую форму и живет в жизни. Созданный автомобиль, аэроплан, пушка, дом, дерево равнодушны и холодны — неулыбающиеся формы — к нашему горю.

“Мы — печать своего времени...”

Найдя новые основания, ведущие нас к непосредственному творчеству,

Не устанавливаем больше Искусство на принципе достижения

Жонглирования готовыми формами природы или изменения ее форм

По вкусу и в силу субъективности веления художника.

Нами осознано, что мир вещей в Искусстве отошел в предание.

Мы увидели, что по-за спиною трона академического мышления стоит гряда новых [знаков] законов к миру.

Что установление по ним новых форм изменяет коренным образом отношение к нему.

Искусство шло по следам созданных форм жизни. И что оно всегда подражало и основывало себя на умении подражать или жонглировать ими. Чего не должно быть, ибо воля, творящая формы,

выносит их за пределы созданных уже однажды, а если должно — то, очевидно, есть еще формы Искусства, которые господствуют над миром вещей.

Академическому мышлению не представляется возможным существование Искусства без сутолоки нашей личной, семейной или Государственной жизни. [Портному немыслимо шить платье без человека, искусство кройки и шитья основано на скелете человека.] Немыслимо постольку, поскольку оно ремесло Искусства, поскольку основывается на рассказе.

Академическое искусство питается результатами фактов обыденной жизни и не может без них существовать, как каждое ремесло. Но есть Искусство выше ремесла.

Но последнее нарождается нами в новых формах Супрематизма.

Искусство создания фактов формы новых конструкций, добавляющи<х> новые расширения нашей осознанности, которое сменяет эпохи.

Смутное желание возвеличить живопись через выражение форм природы

или обихода нашей жизни сводилось к уменьшению ее достоинства.

И только в очищенном от вещи Супрематизме оно достигает огромной суммы величия своего господства.

[Выйдя на путь Супрематизма, живопись впервые получает свободное] поле действия [и сам художник может расширить свободу воли своей сколько ему угодно, это зависит от гениальности его сознания.]

Мы вступаем первыми в соприкосновение с общей творческой силой Мирового творчества. Но не вступаем в борьбу с вещью, ее нет больше, она исчезла как дым, уничтожена.

И мы глубоко верим, что достигнем такого же переворота
в сознании, и трон академического мышления будет опрокинут
новой осознанностью.

Мы верим, что за горизонтом Академизма стоит новый мир, что эпоха в горизонте вещей нашего мышления изменится и что Искусство за горизонтом старого будет Искусством как таковым, на его плечах не будут нагромождаться пассажирами корзины, ящики с багажом нашей жизни. И те из художников, которые желают быть носильщиками, пусть забавляются в зловонье, на это <идти> их заставляют гении бездарности.

Мы счастливы, что положили границу разделения старого от нового. И объявляем 20 век началом Супремативной эпохи.

Объявляем, что Кубизм и футуризм [симультанизм] <выступили> как родоначальник<и> великой Мировой Революции Искусства против Самодержавного Академическ<ого> мышления, закончивш<его> свою идею, и если раскаты еще слышны, то это лишь отзвуки великого боя.

Идея разрушения вещи выполнена блестяще. Но гнезда Академий и школ еще не уничтожены, <— то,> что должно быть снесено. Участь Академий должна быть решена, [так как в этой] фабрике шаблонов [еще малосознательная] молодежь губит свою волю творчества в подражании вещи и примерива<ет> под шаблон сознание свое, <подгоняет его> под мышление авторитетов Академии.

К трону вещи как единой жизни ошибочно подходят молодые силы и кладут перед ней в жертву сознание свое; быть мастером умелой передачи вещи не есть еще освобождение духа.

Дух наш через многие века внедрился в центр вещи и постепенно уродством расшатывал контур ее скрепления, воля наша (художника) моталась в центре толщи ее тела. И только в великом бунте Искусства Кубизм<а> и футуризма была освобождена.

И мы призываем молодежь выйти из хомута аудиторий старого дня. Кто не обольщен красотою старых морщин мозга, кто не ищет приюта музеев путем примерок вчерашних учителей и кто, зажав челюсти и напрягши мышцы, ринется из кольца угасшего вечера к новому дню — те найдут места в наших аудиториях.

Величие нового дня будет постольку большим, поскольку вы оставите за собой багаж сплетен и мудрости старого академического дня.

Академический день Искусства — колпак мещанской логики и мысли. (Люди Академического Искусства присвоили себе звание свободных художников, тогда когда они, окончившие подобно ремесленникам школы кройки, должны получать промысловые ремесленные свидетельства, листы, аттестаты на выполнение портретов, пейзажей и друг<их> мотивов Искусства.)

Пусть же молодежь выйдет из стен Академизма к нам и оставит Академию археологам старого дня.

Мы на грани земли и пространства устанавливаем
новые знаки оснований нового мира.
Мы — печать своего времени, и наше лицо не затеряется среди прошлого и будущего.

Кубизм

Живопись нельзя основывать на слове “красота”, как не можем сказать — красиво 2 × 2 = 4.

Живопись-цветопись в смысле своем имеет больше, чем красивое оперение стен и обстановки человека.

И картину мерить красотой нельзя, меряя красотой, мы можем прозевать глубокие истины, — по-за красотой есть то, что уносит нас с одного места в другое,

Заставляет нас колебаться — и расширяет сознание.

Если раньше через цвет-краску шли к вещи, то современное <искусство> пойдет обратно.

Центр сознания переместился в центр вещей и вышел к единому цвету.

Художник должен делать не так, как он хочет, но так, как это надо.

До сих пор делали так, как хотели.

Хотели сделать из простой корявой бабы гречанки

Идеальную Венеру Милосскую.

Сделали.

Другой хотел сделать из своей жены загадочную Джиоконду.

Сделал.

Ученые написали том исследований улыбки.

Так все <по>строено на хотении.

Но не строят [констру<кцию>] как это надо.

Нужна была композиция, или удобное размещение предметов.

Но не создавали конструкций цвета.

И Кубизм — есть время Искусства.

Когда Сознание наиболее приблизилось к цвету и его живописности.

Момент, когда сознание лишилось представления в живописном вещи.

До Кубизма было уродство вещей.

Вещи сдвигались с<о> своей конструкции, но не выходили за рам<ки> своего построения

Будь то в сторону уродства или Идеальности.

Фидий и Гоген по формам одинаково Уродливы или одинаково Идеальны.

И через много лет под решительным натиском Кубизма вещи не только были лишены своих построений, [но] и части их <были> взяты для новой конструкции картины, утерявшей всякое <жизне>подобие.

Вещи не стало.

Предметы сделались массой для постройки картины.

Постройка картины была основана на разности единиц и живописной фактуры.

И ценность картины, и гениальность художника зависит от <такого> построения, где бы в картине было меньше повторений.

Чем больше разницы форм и цвета, ценнее картина.

Поэтому в кубизме мы встречаем в картинах ноты, гриф, прямую и кривую линии, лепную плоскость и гладкую, и буквы.

Кубизм есть мощный прыжок из кольца вечера угасающего дня.

От сотрясения прыжка разрушены предметы.

Кубизм дал первый толчок нашему сознанию выйти на дорогу нового дня.

Отказавшись раз навсегда путать понятия искусство творить от искусства повторить.

Кубизм приблизил разум наш к поиску новых возможностей и перестал бороться за старые традиции Академии. Здесь объясняется причина отказа от разума как видевшего одну возможность в Искусстве — природу.

Он избавил нас от красоты искания в предметах души, сути и синтеза.

Лицо распылилось, и части его сделались деталью конструкции.

Кубизм уничтожил споры о вещах.

Вычеркнул из Искусства обыденную сутолоку жизни, сплетню, рассказы, анекдоты.

Теперь осталось построить картину на кривой, дуге и прямой, конусе, шаре и кубе (будучи не живописным <так!>).



К.Малевич. Портрет московской дамы. 1914

[Кубизм есть путь к чистому цвету и отсюда к живописи.]
Будучи не чисто живописным направлением — на основании трехмерного построения и лепки живописной он несет в себе стремление к четвертому измерению живописных масс,

Указывая ясно путь к чистому живописному направлению, т.е. к двухмерному как живописной плоскости, и к четвертому, т.е. ко времени движения живописного цвета в пространстве[1].

Считая направление Кубизма блестящим разрешением своих задач,

Будучи освобождены <от> предметности, мы выходим к пространству, цвету и времени.

Вот с этими тремя мирами мы будем выяснять наши новые задачи в последующих книгах “Supremus’a”!

Малевич

Вопросы

Вопросы миллионной толпы — “Что такое хотел сказать художник плоскостью”, “Что она означает” — возбуждают желание ответить.

Жаль, что творящий Бог не отвечает на вопросы и предоставляет разобраться самому гражданину в творениях и отыскать в них себе ответ. Это самое правильное. О, если бы и не отвечать на эти вопросы, предоставив свои творческие знаки разбирать [самой] сознательной жизни, как бы было хорошо!!! Но увы! Мы тут со спрашивающими, [кого] наши ответы не удовлетворяют, и нам говорят, что мы сами не знаем, что творим. Сам Бог, создавший лошадь, не знал, что создал лошадь! Только человеку пришло в голову, что это лошадь и что она теперь означает.

Спрошу, что означает колесо? Мне кажется, что это знак скорости. Чем колесо покажется Богу, не знаю.

Написанная плоскость на холсте — чем она может быть другим и что она может означать, кроме плоскости о шести, двух или трех углах? Кажется, ясно. Но ответ желают получить не только массы мещан, но и те культурники, так или иначе разбирающи<еся> и глядящи<е> на искусство. Движение Кубизма и футуризма сравняло всех — и культурников, и некультурников Искусств. Один и тот же вопрос возник у всех, что означает <плоскость> и чего хотят <художники>. Не найдя себе скорого ответа, решают просто: объявляют непонятное негодным, абсурдом, мерзостью и запустением, Хамством, шарлатанством, хулиганством. Вот те ярлыки, которые были привешены к новым идеям авторитетами культурного высшего общества Искусства.

Вопросы эти вызываются тем челове<ческим> положением, что ничто не существует без цели, что бы ни создавалось, <оно> должно иметь цель. Что должно обслуживать творческие формы Искусства, для какой цели они<?> Всякое другое техническое и архитектурное искусство понятно. Понятно также и всё изображение природных богатств. Но есть Искусство — Кубизм, футуризм, Супрематизм; в особенности последнее — что оно должно обслуживать?[1]

На эти вопросы я пытался высказаться на моей лекции 25 февраля 1917 г. о Кубизме, футуризме и Супрематизме[2]. Мне казалось, что со-

бранные материалы наглядных рисунков в процессе развития идеи будут достаточны. Но в конце лекции получилось то, что сказал Крученых в своей сатире “Чорт и Речетворцы”[3]. Толстой, учивший пол-сотни лет своих земляков, разъяснял свою идею; земляки, выслушав внимательно его, в конце концов сказали: “А на чаек бы с Вашей милости”.

Так и здесь, в конце лекции спросили: “А что означает плоскость?”

Также возникнут вопросы, когда раскроются страницы этого журнала[4]. Что представляют <собой плоскости> и что хотят выразить этими геометрическими плоскостями дерзающая группа художников<?> [Этот скромный вопрос мы ожидаем от простых смертных.] И у меня опять вздымается желание дать ответ, но не на вопрос, что означает <плоскость> и чего хотел сказать художник, а на вопрос, как получилась плоскость, получилось Искусство Супрематизма и творчество плоскостей, и почему художники, пройдя путь от самых реальных пейзажей через периодические выставки реальной живописи изображений вещи, пришли к творчеству плоскости, не остановились на тех формах, которые в настоящее время не требуют ответов, отказались от тех благ, которые сулят написанные тыквы, груши, венеры, фараоны и т.п.

(Я рассматриваю эт<у> причину в следующем порядке, что изображение готовых форм, уже созданных в природе, было основано на любопытстве передать то или иное состояние форм вещей; [дикарь] первыми своими черточками на горшке положил основу орнаменту, <но> впечатление его не было развито.)

Разбираясь в изобразительном искусстве, в его сложной анатомии, я искал ответов, выясняющи<х> причины, побуждающи<е> художника писать <, во-первых,> то, что он видит, не изменяя формы вещи, <во->втор<ых,> писать природу, придавая ей уродство или идеализацию.

(С самого начала художник устремлялся к природе, и первые примитивные изображения его были не гениальным творчеством, а результатом неумения; если бы гениальность была в примитиве, то мне кажется, что она пошла бы по этому <пу>ти этих форм дальше. Но оказалось, что схематические упрощения природы шли к деталям, и их схема все больше и больше осложнялась новыми достижениями изображения природы, и мастера Антики и Возрождения достигли совершенства <в> знани<и> и умени<и> передать видимую в жизни картину.)

Что такое Искусство — ответов два. Есть Искусство умения передать вещи, и есть Искусство творчества создать новую постройку цветописных форм, новые оригинальные изображения, не пользуясь готовыми формами природы[5].

Все видоизменения в Искусстве происходят от того, что каждый индивидуум на вопрос “что такое Искусство”, отвечает по-своему и в силу ответа строит картину. Но тем не менее этот ответ касался только внешней стороны Искусства, в глубине же оставался все тот же остов, скелет природы. На этой основе сходились все индивидуальности многие тысячи лет. Образовалось Искусство, т.е. умение передать то, что стояло перед глазами художника; базировалось Искусство на формах, уже созданных в природе. Одни стали устремляться к протоколу, к фотографии природы, <к> иллюстрации эксцессов жизни, другие придумывали знаки орнамента, не выходя в большинстве случаев из стилизации той же природы. Но наряду с академическим толком поднимаются волны течений Искусства, представители которых начинают протестовать против протоколов, против фотографии преклонения перед творческими формами природы.

Переходят к уродству. Этот вопрос, почему и что, заставляет художника прибегать к уродливым формам <тогда>, когда все так прекрасно в природе, не уродливо (а может быть, все уродливо в природе, и мы не видим этого потому, что нет сравнения). Очевидно, что <что-то> в сложном организме человека, а пожалуй, и весь организм создан природой для того, чтобы он выполнил те функции дальнейшего строения мира, щупальцами которого будут заполнены те места творческих его форм, которых не смогла выполнить природа. Подражая природе, ее формам, повторяя уже раз созданные ею формы, художник не увеличивает мир и не выполняет тех творческих задач, которые развивает природа. А раз он отшатнулся от протокола, <то> этим уже начинает проявлять творческую потребность создания или пересоздания той конструкции, которую трактует. Это плюс. Но этот плюс может увеличиться еще другим плюсом, приближающ<им нас> к непосредственному творчеству. Я нашел, что уродливость форм природы в изображении художников дает плюсы, а приближение к лицу природы дает минусы. Огромным плюсом было течение кубизма, и здесь художник пришел к революции, к бунту против старого сознания, преклоняющегося перед природой. Кубизм разломал вещи, разъединил единицы составляющих вещь, скомбинировал их по-своему; его задача не передать вещь, а создать новую картину, новую конструкцию. Таким образом мы потеряли вещь, но приблизились к самому ценному, к созданию новых знаков.

Кубизм разломал всю основу, на которой нагромождал старый художник через тысячи лет свои украшения, побрякушки. Но останавливаться было невозможным, ибо, {разделив} единиц<у>, уничтожив вещь как таковую, <художник увидел, что> сохранилась ее единица в картине, сохранился материал, который нужно было передать, а для этого нужно было оставить часть Искусства для пе-

редачи уже существующей единицы. Нужно было идти дальше к полному уничтожению, к Нулю в Искусстве, и только по-за его контуром мы сможем стать с самособойным цветом как с материалом, но не с оригиналом. Здесь не приходится ни подражать, ни копировать — здесь должны создать; в уродстве лежал смысл избавиться от повторений или же был выход к непосредственному <созданию> творческих знаков.

Кубизм, будучи не живописным, <[беспощадно уничтожал вещь, уничтожал] скелет природы в изображении, <он> дает возможность выйти к цвету, к чистой цветописной идее — к цвету как таковому. В развитии кубистических комбинаций мы ясно ощутили этот выход, избавляющий нас от какого-либо подражания уже готовым формам. Выйдя на чистый путь творчества как цветописцы, мы отстраняем от чела цветописного творчества всю житейскую сутолоку жизни.

Цветопись, будучи в своей основе двухмерным Искусством, <нашла свое выражение в плоскости;> плоскость явилась самой подходящей формой истинной цветописи[6].

Цветопись

Чистое понятие о цвете мы будем иметь тогда, когда исчезнет иллюзия изображения вещей и когда цветописные изображения будут иметь чистое двухмерное измерени<е>.

Раньше всякое живописное изображение, будучи двухмерным, устремлялось к объему, имея перед собой задачу чисто скульптурную, через свето-цвет делало то, что скульптура посредством чистой формы.

Цвет — единица, элемент; живой материал <с> присоединени<ем> света получает энергию, действующую на нашу нервную систему. Раньше живописцы эти элементы брали для передачи того или иного предмета и через свет-цвет искусственным путем смеш<ив>али элементы на холстах, не имея основы того тела, из которого был создан объем. Живопись была пуста, т.е. ложна, нереальна, неестественна, вызыва<ла>, может быть, удивление <от> обмана, и только.

Выйдя к цветописи, т.е. обращению с цветом как индивидуальной единицей, мы не соединяем, не смешиваем его границ и ясно выявляем каждый цвет в отдельности, а так как цветопись имеет два измерения, то плоскость [является] наиболее подходящ[ей] форм[ой] выявления новых конструкций в холсте.

Цветописец <в>стал непосредственно перед голым материалом, из которого ему предстоит создать форму двухмерную или трехмерную (скульптур<а>). (Четвертая мера, движение во времени или же представление в изображении той части вещи, <что скрыта,> т.е. четвертой стороны, является раскрытием всех четырех сторон вещи для ясного <о ней> представления, но в это же время вещь теряет свой общий вид, так что погоня за выяснением четвертой стороны вещи выясняет ее, но разрушает вещь, ее реально<е> существовани<е>. Мне думается, что достижение четвертого измер<ения> по отношению к четвертой стороне вещи за счет других нелепо. И убеждаюсь, что четвертая мера должна быть отнесена к<о> времени, как 5 <-я> мера к {тепломеру}. Все эти меры есть реальные, живые, и ничто их копировать не должно, так как такое искусство не будет творческим, и живописные и цветописные изображения не могут дать представления движения реального, ибо изображение на холсте дает только впечатление движения, но не <может дать> реального его ощущения. Для выражения движения есть особый

род творчества, к этому творчеству я отнесу автомобили, поезда, аэропланы и др., это наиболее подходящая форма передачи движения.)

Раньше живописец был поставлен непосредственно <перед> оригиналом уже созданной формы, живой, совершенной. От него требовалось умение передать ее в реальной тождественной или же стилизованной идеальной форме. Цветописец <в>стал в другие условия. Перед ним голый материал цвета, ему приходится созда<ва>ть, творить форму, имея два измерения, [он] на плоскости холста строит плоскость цветовую, одну, две или три и т.д., подчиняя их своему творческому чувству.

Цветописная плоскость так же сложна, как и композиция нескольких, а следовательно, одна плоскость цвета уже есть творческ<ая> форм<а>. Запросы миллионной толпы — что означают эти формы или что хотел этим сказать художник<?> Не знаю, <как> ответил бы Бог, создатель мира, чтó он хотел сказать, когда создавал человека или лошадь. Хотя <это> так просто — каждая форма творческая есть знак свободный.

Мне скажут, что лошадь создана для того, чтобы возить, но это применил ее человек к своему комфорту как низшее от себя творение.

Так же <хотят использовать и> цветописные творческие знаки — жизнь должна применить их к своей цели, и <только> тогда <люди будут считать, что> получат ответ точный.

Раньше живопись на этот вопрос могла ответить точно, будучи литературной, симфонической, реальной, натуральной; <вместе с тем> написанная груша не требовала ответа, но <ведь> с этой точки также <должна быть> понятна и всякая цветописная плоскость как плоскость. Но груша, написанная синей краской, уже требовала ответа, почему синяя.

Эти вопросы, почему и что, идут не только от толпы мещан, но даже от тех интеллигентов, которые так или иначе заняты вопросами Искусства. Доказывать <истины нового искусства они требуют> обязательно. Моисей доказывал <истину> своими простыми законами, Христос доказывал правоту своего учения, <но их истины> так и остались недоказанными, ибо их и до сих пор не понимают.

*

На читанной мною лекции 25 февраля[1] требовали доказательств, <хотя> для этого, как мне казалось, было собрано достаточно материала, фактов. Но, несмотря на демонстрацию рисунков, указывающ<их на> развитие цел<и искус-

ства> <от> Кубизма, футуризма до Супрематизма, т.е. до появления двухмерного начала цветописной плоскости, меня спросили, что <же это все> означает.

Невольно вспомина<ю> Крученого, его сатиру “Чорт и речетворцы”[2], где Толстой доказывал свое учение, а слушатели, выслушав, почесав затылки, сказали, “а все-таки на чаек бы с вашей милости”. Так и здесь <мною> было указано, что цель Кубизма и футуризма в своей сути имела цель достигнуть разрушение вещи, чтобы освободить художника, приготовить художника к восприятию нового закона чистой живописи беспредметного творчества. Мною было указано, что <развитие живописи шло> от постепенного сдвига реального академического скелета с<о> своей основы до смешения всех кривых, прямых контуров в картине в новый порядок кубистических диссонансов живописных и объем<ных> разностей, <что оно шло> до момента, когда исчезла вещь и <была> установлена новая форма плоскости, <форма> уже чисто цветовая, <то есть была> [уже] установлена цель того, из<-за> чего про<изо>шла революция Кубизма и футуризма в Искусстве, <однако> с меня все-таки спросили, “на чаек бы с вашей милости”.

Приветствие Супрематистам. Цель

Вот уже многие годы сложились в десятки, а мы, как и прежде, остались верны своему духу.

Неустанно движемся, сгорая в новых и новых добытых материалах — или как печи переплавляем новые заключения и формуем выводы.

Я восторгаюсь нашей встрече на страницах дома лаборатории Супремуса.

Мы не раз встречались на общей дороге станков. Там, где были наши встречи, горели костры, вздымая пламя горы.

Бубновый Валет, Ослиный Хвост, Мишень, Союз Молодежи, Трамвай В, 0.-10, Магазин.

Вот места костров сгоревших, уже прошедших наших дней.

Устояли под напором зловонных волн глубокого моря невежд обрушившейся на нас критики авторитетов.

Наши головы украшены погромными статьями. Заржавленные гвозди старого слова вбивают в наше выпуклое глыбами черчения сознание.

Но в разрыхленные поля впустую их удары стука.

Через бурю, треск, лом, блеск, удары поступей огромного шага бега, разлома и сдвига.

Через вихрь мысли молниеносных мгновений, через путаницу перекрестков улиц, неба и земли, пробег моторов, колес — Кубизм и футуризм пришел к победе над устоями Старого Разума, опиравшегося на мышцах мяса, восстановил новый пейзаж железо-бетонных переплетов мышц, бензино-электрический пейзаж.

Открыт новый мир пейзажа мгновений скорости.

Но мы не пошли через рассеки железных улиц, иллюстрируя хаос мгновений сплетением железных мышц пейзажей бега.

Нам нужна была революция — восстание против цепи вещей и повисшего на нас старого Разума веков культуры.

Нужно было освободить наше сознание от понятия о вещи как о целом, нам нужно было очистить каналы мозга от покрывше<го> его лаком изящного искусства.

Не нужна Динамика несущегося железа, машин; нам не нужен пейзаж переплетов трепета сдвига жизни мест.

Преобразовавшись в быстрине смен бегущих колец горизонта, мы выпрыгнули за пределы нуля повторений, стали непосредственно лицом к лицу цвета.

Цвет, и только он единый, касается нашего творческого центра.

Он вращает его, и центробежная сила творит новые планы цветовых масс, голых беспредметных вершин соединения граней.

Через долгий путь внедряясь в центр вещи все глубже и глубже, продырявив — распылили ее.

Повторения распал<и>сь на две, на три, четыре части, и цветописец свободен.

Вышел на путь, оставив за собою старый лакированный культ искусства, блестящий лак живописаний и начертил себе дорогу к огрубению идеи. Грубость черчения пластами, распашем в кору изглаженные временем пространства углами торчащих неуклюжих форм, застывшими, как око трупа, черное, красное и холодное.

Убегаем от лакированного утюга культуры в пропасти черчения углов. Вздымая, как щетину гор, подкладку голубого небосвода.

О! Великие грани ребер тяжелых очертаний, кто Мудрый, горбами ваше лицо исковеркав, сохранит идею, как кратера кору застывшая Луна.

Опуская идею Супрематизма в скорлупы грубости, обеспечиваем жизненность ее.

Первый наш шаг будет началом этого нового пути, торчащих расходов <расхождений> угла.

Раскрывая страницы черчением пластов коры чуткостью мудрости узнанной жизни, предотвращаем короткий путь.

Гений грубых, нескладных рвов мазка на страже.

Гибнет все в изящном лаке, блеске утонченных изгибов линии.

Вскрывая искусство упругим плугом — молоды, как взрытые, дышащие поля.

Не будет цветов — гнуснейших символов Эстета.

Наши страницы зарыты глыбами углов идеи.

Вскрывают новую тревогу на поле лакированных искусств.

Москва
1-го Мая 1917 г.

Что было в феврале 1917 года и марте

Начало Революции: произошла замена помазанного Богом и приглашенных в правительство помазанником Божиим на временно признанных народом.

Свобода, дарованная помазанником Господним, была перепряжена с-под хомута в шлею.

Народ торжествовал, обновленный костюм радовал его. Присягнули временному правительству в верности. Был издан приказ о “заеме свободы”[1], деньги нужны были, чтобы приготовить больше пуль, штыков, через уничтожение друг друга думали добиться мудрости — о ненадобности бойни. Через истребление лучших сил уже свободных — хотят достигнуть братства и мира.

На митингах было опасно говорить о неприкосновенности личности, о том, что я свободен и никто не может меня использовать как мясника-резуна людей.

Вышла газета “Социал-Демократ”[2] — единственные люди, приближающиеся к вегетарианизму, единственные, отказавшиеся от самоедства и пожирания других племен.

Все Правительства были озабочены выработкой меню, под каким бы соусом свободы зажарить перед народом другое племя, чтобы оно было и съедено, и свободно. Остановились на соусе аннексия — покровительство а-ля Греция[3]. Было пересмотрено меню арестованного помазанника, много нашлось подходящего готового. Пересматривали меню и каждого из министров помазанника, единогласно признали оставить в меню местности, похожи<е> на Сибирские тюрьмы [и аресты для нежелающих кушать по заранее выработанному меню]; к меню добавлен<ы> был<и> слова “свобода совести, слова и печати”.

Были освобождены все тюрьмы и Сибирь от политических преступников, пострадавших при помазанниках; предполагается заменить их новыми, более современными (по слухам)[4].

Безопасно было говорить в пользу займа и войны. Милюков-министр[5] больше всего не нравился, хотя думал поджарить Константинополь (по слухам, вся партия народной свободы[6] собирается открыть особый фронт и начать лично взятие Дарданелл и Константинополя

<и даже> будто бы назнач<ен вести> командование правым крылом б<ывший> воен<ный> и морс<кой> министр Гучков[7], левым Милюков).

Вильсон[8] делает особые освободительные мины. Появились анархисты в Москве; происходят недоразумения при задержании грабителей, воров; мнения разделяются, одни говорят — простой грабитель-вор, другие — анархист, то же и в печати.

О личной свободе говорить опасно, принимают за германского шпиона.

Говорить против убийства войны очень рискованно. Заподозревают Христа и Моисея в подкупе расой германцев.

*

В художественной жизни “свободной России” были устроены митинги[9]. Руководили митингом те же помазанники-самодержцы Академий; очень нехорошо выходило — неблагодарные, кормившиеся крохами любимого монарха, написавшие миллионы его портретов, ставившие памятники вешателям, расписывавшие всякие Императорские, — каркали над трупом господина, пели о<б> их подлости[10].

А <те, что> вчера выбрасывали за двери новые молодые восставшие истины, сегодня кланяются свободе. В петлицах были у них красные ленточки.

Интересна была и освобожденная “молодежь”, избиравшая в председатели “Горемыкиных”. Супрематисты ходили, удивлялись гибкости перевоплощения. А один критик газеты до того нареволюционился, что даже предложил взорвать памятник Александру III. Раньше вешал собак на молодое новое искусство в своей газете[11].

*

Состоялось объединение художников Горемыкиных и кубофутуристов, даже Супрематистов[12].

Результаты неизвестны.

В мае:

декорировали автомобиль Министра розами, продавали карточки.

Выступление пролетариата в пользу мира и братства (<в нем> участвовали солдаты) выразилось в огромной манифестации. На другой день отливали снаряды, точили штыки[13].

Галло- и Англо-“социалисты” приветствовали миролюбивую русскую Республику.

Заметка об универсальности человеческой природы

В мировом строительстве лежит универсальная сила, творящая миллионы разных видов, перетворяющая неустанно систему вида.

Сила, не имеющая профессионального ремесла, она одинаково знает, одинаково профессиональна для каждого вида и будущих видов; все системы ее создаются и развиваются.

Сила невидима, мы не знаем ее формы, не знаем ее разума, но видим ее знаки, изучаем систему знаков и познаем ее мудрость.

Много чудесного и чудесно мудрых систем возникло в природе, на ее небольшом клочке земли, и возникают ежедневно новые формы нового строительства; в этом уже новом участвую я, человек, я строю и спорю и отбиваю первенство у природы в могуществе своего строения и его мудрости, я пожираю то, что создал.

Я нашел много несовершенного и не могу овладеть и быть на звездах. И я иду к этому, приспособляя себя к полету и большому пути.

Если мною руководят силы природы, то она должна была бы предугадать и создать меня таким, чтобы я был вездесущ; этого не было предусмотрено, я должен постигнуть <все сам> и быть там и тем, чем не наградила меня природа.

Для того, чтобы достигнуть своего совершенства, я разбился на многомиллионные специальности, я профессионизируюсь в одной части, замыкая свой кругозор <и сводя его> к небольшому кругу.

Это моя разница с природой, и все мое строительство тоже другое, я не могу создать саморазвивающуюся форму, но совершенствую ее сам, или приспособляю свой новый костюм к моей цели.

Природа живая растет и гниет, опять растет и т.д.

Вся жизнь дерева происходит в этом.

Но я не хочу так жить и убегаю от природы, противо<по>ставляя ей свою форму, свою новую одежду.

Я один не смог осуществить всего, а потому <люди> условились и роздали холст для платья, и каждый совершенствовал свою часть, и потом, взяв совершенные части, сшивали себе целые платья нового образа.

[Никто из нас не мог пошить один, <один человек> был малосильный и мог разобраться с одной из небольших деталей общего и совершенствовал <лишь ее>.]

Из его тела вытекали миллионы деталей, разнообразных по форме и по системам; в этом случае и природа <проявляется> как таковая, она разнообразна, и все детали составляют в общем ее живой образ.

Все в природе профессионально в каждой единице, и человек профессионален в каждой детали своего строительства; думается, не есть ли он строитель всего живого мира, некогда лежащий в особенных условиях своей силы.

И не есть ли новое его строительство новым миром особенной системы, где разница в том, что жизнь его нового мира отделена от тела, в природе же тело и жизнь однолитое[1], нераздельное.

Благоразумно отделить живую силу <от> тела невечного.

Мир материальный с миллионами деталей и профессий — противовес нематериальному <миру> — в нем нет профессионализма. И если первый мир бежит, летит в пространстве, то второй недвижим, если первый познает осязаемостью, то второй не осязает, не чувствует, не знает <ни> вещей, ни миров.

Материальный мир может видеть небольшое пространство и предвидеть случаи, угрожающие материи.

Нематериальному видимо бесконечно больше, и то, для чего материально нужно совершить огромный путь, нематериаль<но> познается без всяко<го> движения.

Но, будучи причастен миру материальному, <человек> являет узнанное знаками, которые побуждают к познанию высшего, иного.

К.Малевич

1917 го<д> Июнь

Театр

Артист перевоплотится из имитатора, подражателя, копировщика — в творца. Питающийся крохами природы и жизни, одухотворяющийся сплетнею, любовными сценками, он будет связан духом, непосредственно станет перед лицом его дыхания и из ничего бросит в [живую] жизнь новую форму. Раб сюжета станет свободны<м> и внутри себя зародит не лик искаженных жизнею морщин, не блистательную мораль произнесут его уста, не сплетню спален — он скажет новые слова, чистые, свободные, не испачканные грязными подолами юбок жизни сутолоки. Может быть, слова его не будут понятны, как непонятен молодой росток. Но из лепестков беззвучных идут какие-то лучи, которые заставляют трепетать наше чувство. И больше он не будет основывать дар свой на дряхлой любви в вопле, стоне, смерти.

Искусство театра осталось сзади, далеко от искусства литературы, живописи, музыки. Живопись через Кубизм, футуризм пришла к цвету, Супрематизму, литература поэзии к букве, музыка к звуку как таковому.

Искусство театра осталось возле сиреневого куста и любовной кровати, в вишневых садах, среди кустов осенних садов, со скрипками, синими птицами, застыл<о> в юбке любви, печали, тоски, смерти, ужаса и сплетни.

Всю дребедень <оно> украшает блестками своей характерной субъективной способностью игры.

Новый артист порывает все <связи> с окружающим его хламом, ибо то, что дорого любви, что дорого нашей жизни, не дорого и не нужно Искусству. Все имеет свое назначение, а потому брать посудину другого назначения и пускать ее в ход артисту ненормально.

Артист — творец, от него ждать надо нового и нового, он не берет, но дает.

Новый артист беспредметен; звук чистый, безвещный его материал. [Он его] построит в клетки гряд и дуг и обрисует новую конструкцию, потрясающую нашу нетронутую еще область сознания.

Жесты его, вызванны<е> новым построением творческого духа, дадут нам новы<е> усил<ен>ные выпуклости звуков, дадут ему характер и сильный бег.

Он не повторит его больше.

Повторить успешный спектакль, выдержавший 100 постановок, всё равно, что вырезать себе язык, вырвать нервную систему и заменить паклями или часами с кукушкой.

Артист, повторяющий "успешный спектакль", превращается в трафарет. Артисты Художественного театра — трафареты безжизненные. Как сам театр, так и артисты давно уже умерли, и лишь первая иллюзия держится в толпе, и трупы и<х> еще до сих пор кажутся живыми.

Нет ему спасения. Напрасны поиски Синей птицы, им не найти выхода, сколько бы ни искали в толстых книгах Достоевских и друг<их>. Сколько бы ни искали <артисты спасения> на задворках усадеб — им ничего не найти. Там все стерто. Им нужно найти улетевшую жизнь духа, который умер от успешных спектаклей.

Нужно прийти к букве, звуку и цвету как таковому, вот путь к живому, вот где воскресение. Но мертвые художественные не воскресают (это единственный случай в природе).

*

Сцена — место, <которое> должно быть подчинено в декоративном или художнику-цветописцу, или артисту; звук тоже. Это самая сложная задача, нужно найти точку, где бы интуиция[1] коснулась всех трех.

Или же <форма и звук> должны подчиниться артисту. Соединяясь с каждой формой и звуком, касаясь <их> собою, он свяжет в целое единое тело всю сцену, <и свяжет ее> не в случайную, а живую вещь.

Никто не может знать, что будет на сцене, что озарит толпу.

Идя по пути буквы, звука, цвета, объема — артист разовьет истинную силу творчества, будет Богом в неразрывном творчестве природы. Перестанет быть денщиком Хитрова рынка, Вишневых садов, Евгениев и проч. Сутолоки жизни, кухни любви.

Сцена серьезна, как черное и белое, ничто на ней не смешно, это не кухня, не лакейская — <это> место серьезнее и священнее церкви. Это не кушетка для отдыха, это не забор, где подвешивают нервную силу, как белье. Театр должен исчезнуть, как допотопные животные.

*

Года два тому назад Камерный театр, не знаю как и почему, и зачем, <и чем> руководился, — допустил в свой театр художников другого лагеря. Приглашение художницы левого течения живописи цвета А.Экстер было смелым шагом, но смелость была не во всю, администрация побоялась поставить на сцену такую же пьесу, как и живопись г<-жи> Экстер. Но духу <у администрации> не хватило, и пустили Фамиру под кубизм; фавны, свирели и проч. подохли в развалинах Кубизма[2].

Раскрас<ить> в зеленый, синий, красный цвет Фамиру, в кубизм Нерона, в футуризм “Три сестры”, Бориса Годунова в симультанизм — смело, что и говорить! Но такая смелость, в особенности когда не даешь себе отчета, иногда загоняет лучшие идеи на Ваганьково кладбище.

Пусть эта смелость была бы <допущена только> со стороны администрации, которая никогда не старалась разобраться в новых идеях Искусства. Но непростительно для художника-новатора отпустить напрокат идею для смазки, бальзамирования трупа давно умершего Фамиры.

Чем <художник> умалил значение тех живых начал, которые несет в себе Новое Искусство.

Я понимаю администрацию — как и всех наших театралов — они живут или трупами давно отживших эпох, или настоящими эксцессами дня, берут <их> с гряды, засеянной плодами семейной сутолоки, — им и книга в руки.

Но не понимаю Экстер — зачем <она> выкопанный скелет раскрашивает во все цвета радуги, зачем расписывает сцены <стены?> трактира плоскостями тонких переплетений, когда нужны бутылки и кислые огурцы[3].

При чем здесь Кубизм, футуризм, симультанизм, когда нужен страстный “Ваня Пупсик” или любовница банкира.

Камерный театр хотел обновиться, надоевшего Ваню раскрасил под Кубизм, но Ваня остался Ваней, все его узнали, страсть выдала.

А вся, может быть, истинная затея Александры Экстер — отворить двери в будуар Вани Новому Искусству — осталась ни при чем.

*

В тысяч<а> девятьсот тринадцатом году в Петрограде в театре Луна-Парк была поставлена футуристами первая опера “Победа над Солнцем” Михаила Матюшина, слова А.Крученых, декорации мои.

Был сделан первый шаг нового пути на смертельно тоскливом, дряхлом искусстве сцены. За тысячу лет подмостки <впервые> почувствовали падение

живых зерен. Звук Матюшина расшибал налипш<ую>, засаленн<ую> аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и букво-звуки Алексея Крученых распылили вещевое слово.

Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы новые дороги, торчащие и в землю, и <в> небо. Мы открыли новую дорогу театру и ждем апостолов нового.

Ждем жрецов старых храмов подмостков. Но, увы, жрецы Ваалов упорно стоят у алтарей, у огнедышащих идолов.

Но новый Бог уже умчал в миры новые скелеты. По-за стеной храма, пробивши крышу теней, новые ростки Искусства бегут в жизни.

И мы ждем!

Мы показали, что все поиски Нового Театра тщетны, пока искание происходит тут же, возле Хитровых рынков, в спальнях любви, в кабинетах банкиров, в постоялых дворах, императорских дворцах, в нищих задворках, в прошлых веках жизни, в тоске, горе и радости правды и неправды. Как бы вы ни были гениальны, вам не скопировать жулика в трамвае, вам не научить Прасковью Ивановну любить так, как вы любите на сцене.

Все в природе прекрасно, и нет стыда в ней, всякая спальня любви прекрасна в натуре, бесстыдна на сцене и пошла. Тошнит от такого искусства. Бесстыдство, грязь, разврат, публичный дом ваша сцена, свалка грязи, сплетен, и вы, артисты и писатели, — городские мусорщики. Но не художники-творцы.

Там, на сцене, где артисты, выйдя из жизни толпы, вырвав свое тело, омыв рук<и>, испачканны<е> толпою, — <в>станут для соприкосновения с духом мира, не видя вас, преобразившись к творчеству, к восприятию живой силы. <Сцена> дает нам новое, чистое, непорочное, а вы испачкали пол грязью. На сцене должно быть чудо. Но не Пупсик, или банкир, или бесстыдная [певичка] кафе-шантана.

О! Где великий протестант, который плетью изгонит позор — пляску публичного дома, где он, юноша, новый артист, заступник сцены?!

К.Малевич

Что было в июне, июле 1917 года

Введение <в> широком размере тюремных заключений. Введение арестов, каторжных работ.

Право <закон> о закрытии газет и вообще вредно<го> словопрения.

Право не рассуждать, не разговаривать, не собираться в большие толпы, из опас<ности> большевицких агитаторов[1].

Наступление Керенского на Юго-Западном фронте и отступление[2]. Утверждение смертной казни в пределах оседлости войны[3]. Во всей остальной свободной революционной России тюрьмы и каторжные работы исключительно.

Переезд правительства в Москву как самый примерный молчаливый, тихий город[4].

Совет<ы> раб<очих> и солд<атских> Депутатов работают в контакте.

*

В тайниках глубоких Искусства лежат тайны событий государственных переворотов, переустройств<а> жизни людей. Мудрец, смогущий читать в красках, слове, звуке и <их> обмене, смог открыть слова, пророчащие события.

Многие в России знали, что сущ<ествует> Керенский, но главного не заметили — <его> сходства с Наполеоном. Наполеон был небольшого роста, Керенский тоже. Взятие Дарданелл, Афин, пирамид сделало их двойниками. Морковь и капуста — есть овощи.

{Супрем<атична> каждая форма <слв. нрзб.>; ни цвет<ом>, ни формой и направлен<ием движения супрематические формы> не связан<ы,> независим<ы> друг от друга}[5]. Самоопред<еление> народов, автономия своб<одной> личности, незав<исимое> начало.

Куб<изм,> футуризм — ломка предметов, уничтожение всех законов старого. Война, бунт, пушки, бег, движение, {круш<ение>} в небе и <на> земле <слв. нрзб.>. Миров<ая> война, переустройство государств, революция, нов<ый> закон и т.д.

*

Художник высказывает тайну, сокрытую от него в слове. Предчувствие, перемены в строе, а может быть, и в самих гибельных событиях, даже личной жизни, разгадываются в его красочных формах; банальные сюжеты, натюрморты, привлекающие собою совершенно другие чувства — радость глаза и души, бывают во многом ложны и не по существу.

Талантливость, мастерство исполнения во многих случаях вознаграждает художника и по существу.

Разгадка лежит в их пророчестве; и здесь ни гений, ни талант не имеют места, здесь особый необыкновенный аппарат восприимчивости пишущих нам таинственных сил, предначертающи<х> вперед события.

Нужно обратить особое внимание на искусство, а в особенности на появляющиеся новые течения в его общем русле. Новое течение новых, шрифты новых событий, предупреждающих нас о своем приближении.

Поэтому читать картины необходимо, нужно; их нужно широко раскрывать, так как они являются ключами новых дверей, и чтобы, раскрывши двери, наше сознание не наткнулось на неожиданность, нужно прочесть картины.

Картина — знаки того, что ожидает Вас <4 слв. нрзб.>.

Близится время новых чтецов, и художник займет другое место, художник будет больш<е> простого украшателя обстановки жизни.

Воспитание художника на эстетике-красоте есть ложные {отводные} понятия от сути его назначения и выполнения предначертаний.

Проект Дома Искусств

Как ветер весенний сильным напором стремительных волн разорвал и распылил холодные зимние тучи, открыл голубое бесконечное пространство, так бурей революционных усилий идея социализма сняла вековые покровы мрака, сняла самодержавные мантии, преграждавшие путь живым лучам солнца.

Все заторы и пути, скрутившие народный дух в мертвых тюрьмах государства и обратившие живое тело в такие же тюрьмы творческого духа, ныне разрушены.

И я приветствую углубление наших свобод, приветствую с новой силой, давшей нам в руки лучи живого светлого солнца.

От них стаяла кора застывшего лица России, и мы, собравшиеся здесь, должны высоко поднять яркий, теплый их свет, чтобы на полях проснувшейся весны были согреты ростки цветов нашей свободной культуры.

Жизнь под гнетом кошмарной пляски бойни народов, затеянной идолами, жаждущими крови, унесла многих светлых нам жизней.

Но рассеивается ужасный призрак смерти, и если еще на горизонте мерещится тень его судорожного лика, то он исчезнет перед восходящей весной социализма.

Уже высоко поднято знамя народное, на котором начерчен силуэт нового дня.

Я увидел, что погасает последнее пламя народного искусства. Необходимо создать условия, которые дали бы возможность развиться угасающему творчеству.

И если исключительные силы пробивались сквозь толщу зловонного старого омута и выносили на поверхность дня живые искры народной души, то оно подбиралось сейчас <же> небольшой частью людей и скрывалось в отдаленные салоны.

Таким образом создавались любительские музеи и галереи, скрывавшие от народа гений его искусства.

Собирая искусство, они сразу устанавливали ценность, создавали направление и окружали себя группой художников, попадавших им во вкус.

Зачастую многие из художников уподоблялись <поддавались> их аппетитам и уступали с дороги истинной.

Те же из художников, которые стояли твердо на своей дороге, игнорировались <музеями и галереями> и исчезали в подвалах или <на> холодных чердаках.

Выступал на арену искусства один класс и незаметно управлял–руководил искусством. Искусство имеет одну дорогу, но формы его разные.

А благодаря дилетантскому, любительскому, случайному отношению к собранию искусства оно было представлено односторонне и однообразно. Показывалась одна сторона, одно освещение, все же формы другие не признавались достойными и погребались на чердаках на многие годы. Такое искусство было выше вкуса собирателей.

История нам говорит, что вначале непризнанное искусство признавалось спустя несколько десятков лет, снималось с чердаков и покупалось за большие деньги.

В царствование ложно-классицизма постигла участь Барбизонских художников самая ужасная. Милле, Курбе и другие были гонимы и не признаваемы. Не будучи поддержаны <ни> народом, ни господствующим классом, с трудом влачили свое существование.

И лишь только теперь их искусство стоит на высокой <ступени> ценности.

В настоящее время искусство стоит на той же дороге, все сменилось в жизни, жизнь имеет новых рулевых, бодрых, здоровых, с сильными мускулами — но у руля искусств остаются старые рулевые — угнетатели новых идей в искусстве.

Во главе позорной травли, в прессе ничтожных критиков стоят маститые Александр Бенуа и Дмитрий Мережковский.

Вскормленные славой и деньгами, высшим буржуазным классом и прессой.

Но сейчас время изменилось, изменились формы жизни и должно измениться отношение к искусству.

О нем не заботились, и теперь смутное имеет представление о нем и демократический класс.

Ввиду разорванности, ввиду <того, что> далеко отстоя<л> от <искусства> пролетариат, <демократический класс> не узнаёт того, что много лет тому назад вышло из недр народа.

Вина в этом падает на условия, которые выпали на долю пролетарских масс, загоняемых с восходом солнца живого, когда поют птицы и раздается ду-

шистое дыхание цветов, к смрадным и пыльным станкам, и когда возвращались домой, то уже потухали лучи живого солнца. Наступающая ночь закрывала и двери салонов искусств.

Но теперь мы идем по пути освобождения.

Все народное, и народ делает все для себя.

И уплывший корабль искусства должен повернуть навстречу бегущему народу и раскрыть перед ним свои тайные знаки.

Но это будет тогда, когда народ уберет рулевых, вырвет из частных дилетантских рук собирателей искусства — искусство.

Это будет, когда народ издаст ДЕКРЕТ о том, что ОТНЫНЕ ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ ЕМУ, ЧТО ТОЛЬКО ОН ИМЕЕТ ПРАВО СОБИРАТЬ ИСКУССТВО В СВОИ НАРОДНЫЕ ХРАНИЛИЩА, ЧТО ВСЕ ВЫСТАВКИ КАРТИН И КНИГИ ПРИНАДЛЕЖАТ ЕМУ.

Тогда прекратится укрывание ценностей искусства в глубокие салоны меценатов, где они выдерживают его многие годы.

И лишь после смерти завещают благосклонно в дар НАРОДУ ЕГО ЖЕ СОБСТВЕННОСТЬ.

Сейчас делят искусство на две части: буржуазное и народное.

Я считаю, что такие искусства являются только домашними, утилитарными, обслуживающими кухню нашей жизни.

В сути искусства есть нечто высшее <, выше> простого, красивого оперения: литературы, морали, удачных анекдотов. Искусство истинное равно одинаково говорит для души, кто бы перед ним ни был.

Искусство не слуга телу и его потребност<ям>.

ИСКУССТВО ЕСТЬ КОЛЕБАНИЕ ВЕЛИКОЙ ТАЙНЫ БОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЯЩЕГО ДУХА, КОТОРЫЙ ЧЕРЕЗ ПОБУЖДЕНИЕ НАШЕЙ ДУШИ ТВОРИТ ЗНАКИ НОВОГО РЕАЛЬНОГО МИРА И НАШЕГО СОЗНАНИЯ.

В мире нашем есть два искусства.

Искусство техники и искусство пластическое. В сути их лежит чрезвычайно великое основание и цели.

В технике есть суть — переселение нашей материальности в иной мир новых веков.

В искусстве пластическом — освобождение духа из материальных оков к новым реальным перевоплощениям.

Вот о каком искусстве я говорю и какое искусство я признаю.

К этим источникам великого божественного живого духа и должна приблизиться душа народная.

Много слышно слов о демократизации искусства, но демократизация современнного толка основана на искусстве буржуазном и народном.

Борются два начала — буржуазное и народное.

Здесь идет борьба, кто захватит искусство и кому оно должно служить.

Искусство рассматривается как нечто такое, что возможно заставить делать то или другое, служить тому или другому.

Это возможно сделать с искусством утилитарного домашнего толка, обслуживающего наш домашний очаг, с искусством, которое возникает на основе воспитания известной платформы.

Но я говорю о другом искусстве и другом времени. Я говорю не о теле, а о духе, у которого одна цель — перевоплощение форм мира и человека.

Это искусство не заставишь стать ни на какую-либо платформу, ибо оно животворящее и создающее основы.

Истинный подход к демократизации я вижу только в вышесказанных моих определениях.

Диктовать же законы тому, кто создает наш лик, я считаю нелепым. Руки наши должны лишь создать условия, и только.

Необходимо создать целый ряд народных музеев, идя совершенно новыми путями к их осуществлению.

Необходимо собрать музей в самых отдаленных центрах Республики, не загромождая ими столицы.

Необходимо устраивать народные передвижные выставки по городам. И приобретать искусство для музеев в отдаленных городах.

Таким образом мы достигнем сближения народа с искусством и поселим в его душе новую жизнь.

В этом я вижу первый истинный шаг Демократизации Искусства.

Только таким путем мы сможем спасти дерево Искусства в стране и не дадим завянуть его последним ветвям.

ДОМ ИСКУССТВ

Цель и задача последнего выразится в том, чтобы охватить собою все большие Искусства, а также возникшие от них художественные прикладные ремесленные искусства.

Дом Искусств должен быть центром Художественного Совета, который и будет ведать по всем вопросам Искусства и будет живым сердцем страны.

Дом Искусств стоит в центре целой сети своих ячеек, разбросанных по отдаленным центрам Штатов Республики, которые в свою очередь распространяют деятельность свою на уезды и села.

Мне кажется, что только тогда возможно будет вызвать весь творческий организм к правильной деятельности путем создания художественных отделов Дома Искусств.

Мы откроем множество дверей, куда без всякого труда будут стекаться живые народные силы.

Главная основа Дома — его свобода, никаких стеснений, вольный свободный Совет (преподавание).

Никаких экзаменов и никаких званий.

Дом Искусств — дом средств, которые представляются в распоряжение учащихся.

Дом Искусств должен предоставить со своей лекторской трибуны: опыт, знание для того, чтобы помочь учащимся выявить свою индивидуальность, помочь выявить ту или иную форму своего дара.

Самая трибуна — вольное свободное место, как для товарищей профессоров, так и для учащихся.

Вот мои два проекта, при помощи которых мы сможем открыть истинную дорогу Демократизации Искусства.

“Идите скорее, ибо завтра мы уйдем далеко”

Через многовековой путь движения Искусства оно пришло к профессиональному ремеслу, но на пути к профессионализму были вспышки одиночных выступлений художников, которые время от времени давали новые формы с явным выражением протеста против стремления к протокольному изображению натуры и эпизодов. Это <были> одиночные выступления истинных сил, стремящихся к созданию творческих форм, толкаемых интуитивной подсознательностью.

Искусство не исчерпывается умением передачи или идеализации композиций в картине вещей (Искусство циркового жонглера).

В Искусстве есть еще Идея, ведущая к непосредственному творчеству создания новых построений, ничего общего не имеющих с натурой.

В Искусстве есть Искусство как таковое, говорящее только за себя, и оно не вступает ни в какие сделки с личной, семейной и государственной жизнью. Оно являет собою формы живые как таковые, и жизнь вольна их взять и приобщить к себе, как и другие созданные вновь формы других Искусств.

Выступления одиночных протестов всегда вызывало бурю со стороны профессионализма, т<ак> как каждый протест наносил огромный удар основаниям профессионального Искусства. И это будет всегда, пока профессиональный Академизм, основывающий свое Искусство на творчестве природы и вещей домашней утвари, не определится в особую ячейку, а Искусство творчества новых форм — в особую. Творческая потребность была под давлением многовекового воспитания на формах природы и в конце концов должна была выйти из хаоса вещи. Через уродство изображения вещей она выбивалась за пределы контуров вещи к свободному полю. И великая Мировая Революция Искусства в Кубизме и футуризме была бунтом свержения с плеч творчества вещи, вещи были распылены и исчезли как дым.

И мы стоим на новой грани Идеи, разделяющей профессионализм Искусства от Идей Искусства как такового. Мы очистили Искусство от всякого влияния событий и домашних эксцессов и, нашедши новые

основания творить, не устанавливаем больше Искусства на принципе достижения жонглирования готовыми формами природы или на изменении ее форм по вкусу и в силу субъективных удобств художника.

И предупреждаем тех молодых, горящих пламенем людей к Искусству, которые думают, что через Академию и другие школы найдут ту почву, которая загорится вспышкой краски и формы от горящего огня волевого волнения. Существующие школы и Академии и частные училища (помните <это>) есть двери, через которые внедряется наше сознание в центр вещи. <Помните,> что никакого спасения не будет <от> той воспламеняющейся искры, которая выносит нас за пределы старого дня.

Каждая вещь — багаж, навьюченн<ый> пассажиром жизни на плечи.

Академия — порог обезглавливания всякой живой вспышки.

Все они ведут к ремесленному профессионализму, но никак <не к> развитию сознания постижения новых основ будущих дней Искусства. Мы, через долгие годы пройдя школы, всегда стояли на страже, были чуткими к волнам колебания нашего сознания и свято выполняли <его> волю.

Мы не получили дипломов на право писать портреты, пейзажи, не получили звания свободных художников. На нашей душе нет штемпелей авторитетов, законной прописки на право жительства. Но тем не менее считаем себя свободными и смелыми, не боимся лишения <того> фундамента, на котором основывал<и> свое искусство дикарь и Академия.

Наше лицо отражается в природе, но мы не удивляемся отражению, как вы.

Мы на грани новых ценностей, все старые ценности вчерашнего дня рухнули, как трон самодержца. Но не рухнул храм Академии, Искусство остается с теми же средствами и задачами. Но мы — за горизонтом старого дня и высоко держим знамя и зовем тех живых, кто еще не успел отнести на жертвенник вещей свою горячую волю.

Те, кто способен выпрыгнуть из сетей вчерашнего, кто силен, пусть отринет от <себя ценности> старого академического дня, пусть отстранит от себя все вчерашнее. Мы бросили <в пространство> новые дороги Супрематизма, беспредметного творчества.

Идите скорее, ибо завтра мы уйдем далеко.

“Ваши вопросы...”

Ваши вопросы застали меня в то время,
когда я не думаю о том “Что?” и “Почему?”.
Остался один вопрос у меня пред
всякой работой моей, “КАК?”.
Но Ваши вопросы заставили меня
вернуться к моему юношеству.
В годы юности моей, когда ходил
на горки цветущие трав зеленых, сидел
и слушал и смотрел на все, что окружало меня,
Я сидел и только любовался!!! И теперь только я узнал, что в рае был тогда.
Когда пошел 17-й мне год, любовался я природой,
также ходил и уединялся от людей, но было уже
не то, я всюду видел вопрос “откуда?”, “Зачем?” и “Кто?”.
И это было сном моим, я не видел уже того, что впервые
Я хотел расколоть небо и землю как яйцо куриное
и отделить желток от белка, и рассмотреть зародыш
всему. То же было и <с> книгой Евангелием.
Это была первая моя любимая книга, я так же ее читал,
как и любовался природой, и только потом в словах
ее нашел прекрасный ритм; после этого не стало ни формы, ни ритма,
но ясности не видел я (а хотел узнать), и день, когда хотел узнать
ясность,
был последним днем книги моей, ясности стал искать в себе (фу ты, как
баба заговорил).
Потом произошел разрыв с церковью, и не признал над собою Бога
Христианского
как повелителя и т.д. Не хочу затруднять Вас своим письмом, а потому
перепишу
Вам некоторые выдержки из моих старых записок[1].

Лист рукописи “Ваши вопросы…”. 1918

На 2-й вопрос Ваш я не могу ответить, хотя этот вопрос
еще в химии и в науке не открыт — происхождение клеток,
и я в образовании кристаллов и организмов не компетентен,
и вообще на творчество как силу я отвечу ниже.

Бог — это сила, жизнь которой состоит в вечной работе видоизменения
форм, и в этой силе, вечно творящей, заключается, или она
разделяется на две ясно разделяющиеся силы,
Но существующие только вместе (живут). Первая сила бессознательная,
вторая сознательная (обе вместе великий разум).
Бессознательная сила творит-изменяет форму,
сознательная конструктирует для жизни (Шопенгауэр не был прав, признав волю эту бессознательной и все творчество бессознательным выражением воли). Все в природе разумно и сознательно конструктивировано, не мешая друг другу, все рассчитано и ни на йоту не упущено ничто.

Бог и Человек. Разница между Богом и человеком та, что у Бога не возникает
вопроса для чего, почему. Его цель и жизнь — творчество, как дышит
организм мой воздухом. К тому пришел и я.
Человек, дошедший до мировой воли, перестает быть человеком.
Бог и человек — это две силы, вечно играющие
в жмурки.

Человек — это та же вселенная, в нем также живут
миллиарды жизней, которые используют его и разрушат,
так и человек поступит с тем шариком, на котором
живет.

А о загробной жизни я тоже не м<ог>у Вам совсем ничего
ответить, потому что даже не могу ее себе вообразить.

Заметка о церкви

Преображение церкви может возвратить Христа к его первообразу и <вызвать> оскопление церкви, уничтожение обрядности и нарядности [страшнейшая простота, прямолинейность]; уничтожение всяких орнаментов, всего извилистого, пещерообразных сводов.

Все просто, точно и светло для того, что сам Христос, одежды и слово его извилисты по начертанию, а мысль коротка и проста.

Нет молящихся, но есть слушающие, нет священника и священнодеяния, нет святая святых — есть мудрейший читающий и менее мудрым простую мысль разъяснивший.

Нет молитв, нет постов, нет его царствия, нет пекла и неба, нет Бога и диавола, <нет того,> о чем говорят и чего ждут.

Пекло-небо проходят среди нас, ибо пекло и небо дело рук наших.

До сих пор на страницах современных мудрецов имя Христово служит развитием и толкованием, им нужно занять место в новой церкви и в дни воскресные поведать.

[Церковь современная] пустая, [Антихристовый] дом, в его [стенах <облик> Христа искаженный] в силу <измышлений> досужих мыслителей[1].

Священнодействие — сплошное рабство, гнусное умаление, уничтожение самого ценного дара, даденного “Богом” мне. Икона как таковая малокультурное и дикое варварство, темное преклонение <перед> ней умаляет, затемняет нечто духовное того мастера, который через лик приобщил себя к высшему будущему бытию своего духа.

Христос, если бы предвидел, что он будет сделан Богом и что к нему придут миллионы преступников каяться, и что другие молитвою и постом-изнурением достигнут неба того, о котором он сам не знал, пришел <бы> в ужас. И на высоких каменных горах написал <бы> запрет.

Христос реален, грубы одежды <его, он> реален, как колос ржаной, пыль и межа вспаханного поля; подошвы его мозолист<ы> буграми, <он> смуглый от лучей. <Не похож он на те изображения напудренного румянами тела, что видим на иконах>[2].

Само Евангелие не указывает на ту ажурную церковь, которая построена строителями.

*

Все, что окружало Христа, было пыльно, грубо, реально, было солнце, поля, колосья и темные лица. Все же, построенно<е> и живописью созданное, не от мира его, это друго<е>, ничег<о> общего не имеющее с Христом, искажение великое той простой идеи, лица [и убранства] одежд.

*

Вся затея художников увидеть нечто идеальное в проповедях и идеальность воткнуть в лицо приводила к пошлому убранству и искалечиванию лица. И само распятие идеально бонбоньерочно, так мило, слащаво, румяно; и самые страшные затмени<я> и воскресени<я> мертвых не делают того ужаса, что было бы достигнуто реальным простым изображением. Всё загримировано изящностью, ловкостью, воплощением своих понятий своей идеальности, целая куча каких-то неестественных комбинаций. А Христа, его лица нет — оно закопано.

Все великие иконописцы как римские, так и византийские в угоду чего-то высшего в Искусстве схоронили самую большую ценность, заслонили <ее> пошлостью красочных сочетаний, в угоду свету игривому и тени — убили лик реального Христа.

Не помню, какого-то старинного мастера я видел Тайную вечерю, где посредине Христос, сзади окна и <вокруг> ученики, указывающие руками друг другу, у всех руки над столом в разных поворотах[3]. Представились они мне этикеткой румяной, слащавой, никакого Христа и тех <евангельских> рыбаков я не видел. Сидели какие<-то> слащавые джентльмены в изящных одеждах, <за окном> пейзаж фантастический, в котором, может быть, и могли жить люди, но только такие, как в картине.

Может быть, для искусства это нужно, но при чем тут Христос, рыбаки<?>

Самое деление хлеба, ломание руками — надо прочесть эти слова, и уже в них видна реальная святая краска и форма, это не кремово-розовое пирожное, не приятный одеколон ландыш, фиалка. Но в картинах именно фиалка и пирожное, ибо сами руки Христа тоже пирожные идеально красивы<е>; так было по́шло чувство мастера, хотевшего причесать Христа “а-ля Жак” и придать рукам и ногтям Христа вид такой, как <будто> бы он вышел только что от манекрюра <маникюриста>; тоже и рыбаки.

Хлеб ломал рыбакам, рыбаки брали <хлеб такими> руками, которые десятки лет таскали бечевочную сеть, но изображе<ны эти руки> ради искусства (да искусство ли еще) ложно.

А благодаря неприятию прост<ых> слов и закрыто все настоящее, и <так> приправлено под разными соусами своих окрасок, что <ни> истинного Христа, ни его рыбаков, ни самой церкви не видим.

И те, кто стремится возродить церковь и Христа, должны очистить <от> этого хлама всё, должны содрать все крышки с Евангелия как мусор и оставить грубо слово простое, чистое как зерно.

Вымыть Христа и <рыбаков от> грима[4].

Ломание хлеба было учинено просто руками в силу ли обычая или же это было особенностью Христа (думаю, что ножи были тогда) — <это было> сделано не очень эстетично, так бы сказали некоторые. Но в самом факте свидетельствуется его простое отношение <к хлебу,> крестьянское.

<Слв. нрзб.> в память мою, через хлеб приобщались земле и о<б> этом должны помнить и быть ближе <к> земле, быть реальным, ржаным, межою.

Но ломание хлеба в церкви, питье вина — это же ужасная вещь, гадливое что-то, вместо хлеба тело, ужасно пошло, позорно.

Представим себе ясно тот хлеб, который делил Христос, — и хлеб в церкви. Но ведь священники делают эту ужасную операцию едения.

Думая возвеличить Христа, нанесли ему тягчайшее оскорбление, церковь продолжила <обычай> тех плевков и пощечин, которым<и> награжден был Христос народом как местью за выход свой из народа.

К.Мал<евич>

Манифест Супрематистов

Мы обеспечиваем себе право неотъемлемой собственности жизни и смерти.

И кладем это право в фундамент нашего творчества.

Не имея этого права, мы не сможем покрыть крышей строющееся наше здание.

Объявляем, что жизнь и смерть принадлежит нам.

Приветствуем Идею Социализма и Революцию, снесш<ую> уже не один трон Монархов-Самодержцев, уничтожавши<х> законом сапога лучшие силы народных творцов.

Но это Социализм Жизни. В Искусстве есть другой Монарх, Академия Искусств, застенок обезглавливания творческ<ой> силы, приводя<щий> ее к жертвеннику вещи. Как у подножия трона Монарха-Самодержца лишали жизни посланников народа, так уничтожает волю свою молодость на ступеньках Академии Искусства и школ.

Именем Идеи Великого Искусства Академия простого грубого ремесла прикрыла свою вывеску. Обещая дать <звание> ученого гения творчества, выдает аттестаты ремесленников — портретистов, пейзажистов, жанристов.

Мы протестуем против присвоения Академией звания Искусства и требуем <ее> переименования в Высшее ремесленное Училище Искусств.

Мы требуем, чтобы наравне с ныне существующей ремесленной Академией Искусств существовал Дворец Творчества, с отдельными лабораториями для тех творцов, которые создают <нечто> больше<е>, нежели обслуживание прихотей.

Мы, не окончившие Академий, спасли себя благодаря своему презрению к ней. В своих небольших мастерских <мы> создавали орудия и наносили пробоины старому сознанию.

В ремесленном омуте Искусства, в который попадали все, кто тяготился идеей живописи, было одно русло, и в этом русле плыли разные люди, в хаосе понятий смешались все настоящее и ненастоящее.

Есть много Искусств, но Искусство творить есть одно, и мы впервые вынесли его из хаоса за пределы искусств повторений.

1) Мы, подписавшие этот манифест, первыми подняли знамена Революции Искусства, беспощадного уничтожения законов академизма, подставляя голову свою под удары брани, свиста и насмешек печати и толпы. [Но гордо было чело наше] и крепки наши мышцы; принявши бой с огромной организацией Академизма, шаг за шагом сваливая позорные страницы брани авторитетов академизма, водрузим новое знамя Искусства Супрематизма. К нему шла революция Кубизма и футуризма, окончательно уничтоживших понятие о вещи как о целом.

2) Нами был разрушен тот оплот Академизма, под гнетом которого истинные задачи творчества гибли в досужей фантазии и под чисто ремесленными задачами выполнения художественных портретов, пейзажей, жанров.

Вот почему в Академическом Искусстве вздымается мощь уродства и на лакированном пути [слащавости] ремесленного Академизма пузырится лакированный их путь <так!>.

3) <Искусство> всегда разд<еля>лось на две категории — ремесло и стрем<ление> к творчеству.

До сей поры под Искусством Академизма [академизмом мы считаем все то, где в изображ<ении> торчат пара глаз и улыбка, <все то,> что основывается на формах природы и рассказах нашей обыденной жизни] путались понятия [Великого] Искусства, [т.е. тех] гениев, которые пробивал<и> через уродство форм природы выход непосред<ственному> твор<честву>, и <искусства тех художников, у которых было одно> стремление достигнуть тождественности, т.е. достигнуть ремесла умения выпол<нять> заказ<ные> портреты и сценки. Смешивалось ремесло и творчество.

4) И бунт в Искусстве Кубизма и футуризма есть стремление гения разбить толщу наслоения ремесленной идеи и выйти к проявлению своей воли.

Революция Кубизма и футуризма основала свое Искусство на обломках вещи, создавая новый порядок их композиции.

Мы же пошли дальше и отвергли всё, изгнали всякое соприкосновение с вещью и сутолокой жизни.

Намеченный нами путь Искусства равнодушен к горю и радости жизни, как равнодушно <к ним> синее пространство неба.

Мы вынесли себя за пределы горизонта вещей к новой Культуре Искусства не <как> ремесла, а творчества. И объявляем <себя> свободными творцами в противовес свободным художникам Академического ремесла.

Дом современного искусства

Благодаря дилетантскому любительскому случайному отношению к собранию художественных произведений, искусство было представлено односторонне. Показывалась одна сторона, одно освещение, все же формы другие не признавались достойными и погребались на чердаках годы.

Такое искусство было выше вкуса собирателей. История нам говорит, что вначале непризнанное искусство признавалось спустя несколько десятков лет; снималось с чердаков и с ним спекулировали, как сейчас спекулируют с мукой.

Такая участь постигла таких крупных европейских художников, как: Мане, Курбе, Сезанн, Ван Гог, Гоген, Пикассо и др.

Сначала их гнали, а после смерти строили им памятники и на их картинах наживали деньги маклера и критики[1].

В настоящее время изменяются формы жизни и должно измениться отношение к искусству. Пора перестать искусству быть третьим блюдом.

Ввиду разорванности, ввиду далеко отстоящего от него пролетариата он не узнает того, что много лет назад вышло из недр народа. Вина в этом падает на гнет капитализма, который нес на себе пролетариат.

С восходом солнца, когда поют птицы и воздух напоен ароматом цветов, загонялись пролетарские массы к смрадным и пыльным станкам, и когда они возвращались изнуренные домой, то уже потухали лучи солнца, наступающая ночь закрывала и двери салонов искусства. Но теперь мы идем по пути освобождения, и уплывший корабль искусства должен повернуть навстречу бегущему народу и раскрыть перед ним свои тайные знаки. Но это будет тогда, когда народ уберет рулевых, вырвет из частных дилетантских рук собирателей искусства искусство.

Тогда прекратится укрывание ценностей искусства в салоны меценатов, где они замуравливают их на многие годы и лишь после смерти благосклонно завещают в дар народу — его же собственность[2].

Всему этому пришел конец.

Необходимо создать целый ряд народных музеев современного искусства, идя совершенно новыми путями к их осуществлению.

Нужно сейчас же в Москве приступить к созданию дома современного искусства.

Мы таким образом уничтожим однобокость и покажем пролетариату полную картину нового искусства.

Ин<ициативная> гр<уппа> ассоц<иации> худ<ожников>.

<“Анархия”, М., 1918, 27 марта, № 28>

Проекты “Декларации прав человека”

1) Жизнь и смерть — собственность каждого, никто и никакие причины не могут отнять этого права.

Когда этот закон будет признан человеком, тогда он может сказать — “я свободен”.

2) Уничтожение всех границ государства, уничтожение национальности, уничтожение отечества ведут к совершенству.

3) Цель жизни — из многорасового делений человека оформить его в одну расу. Уничтожение расы лежит в основе инстинкта человека. И всякие законы, ограждающие расу, национальность, — пережитки наивного дикаря.

Человек из пяти рас, или пяти частей, его мозг делится на пять. Голос его на пять, мудрость его на пять, он клетка, деленная на пять частей. Будущий человек однолитый, невидимый. [Дикий инстинкт зверя мешает скорейшему соед<инению>][1].

4) Общий язык — гениальность будущего, его сила необычайна, его звук сильнее тысячи оркестров.

5) Уничтожение расы.

ПОРЯДОК ДНЯ

1) Жизнь и смерть есть неотъемлемая собственность каждого человека. Никто и никакие причины государственного строя не вправе ее отнять даже и тогда, когда угрожает уничтожение государства. При этом праве можно сказать: “Я свободен”.

2) Образование Государств, национальностей, отечества ненормально. Эту ошибку человечества нужно исправить путем воспитания поколения.

3) [Уничтожение государства, национальностей, отечества, смешение рас, образование всеобщего языка.]

4) Уничтожение всех законов, обеспечивающих права Государств, национальностей, Отечества. Скорейшее смешение всех рас человека в одну литую форму-образ. Стремиться к осуществлению всеобщего языка — цель нашего совершенства. Человек собирается в одну мощную фигуру, в одно литое тело. Из пяти отдельных клеток его тело будет собрано в одну. Голос, мудрость, сила и творчество упятерятся. Современные законы, ставящие заборы и преграждающие путь моей жизни, — пережитки диких инстинктов неизменной культуры.

5) Религия должна быть заменена общей формой новой высшей религии. Предлагаю создать храмы, на подмостках котор<ых> будут служить творцы живого духа и каждый раз являть новые формы выявления знаков. Храм не учения — ни в ту, ни в другую сторону — неба и пекла, добра и зла, а величия процесса чудес явлений от соприкосновения форм обстановки с духом творца. Храм — явление новых идей, но не храм педагогии <так!>. Христос, Магомет, Будда [прекрасные] педагоги. Храм выше идеи поучительн<о>й. Храм творящий — но не учащий. Храм — место рождения новых знаков для жизни. Храм — увеличение мира новыми богатствами перевоплощений жизни.

Не учить иду в храм, а творить.

Декларация I

“Мы, Супрематисты, подымаем флаги цветов, как огонь времени, идем по-за пределы их новых очертаний”[1]*.*

В глубоких недрах пространства сознания безостановочно вздымаются бури, готовя путь [новой скорлупе] новому черепу века.

Ныне буря расколола череп старого мира и разламывает его до основания, в пыль превращая старые дороги.

Культура старых веков нашего сознания летит в гибель, само сознание сбрасывает засохшую скорлупу вчерашних дней.

Из бездонных недр тьмы восстает блеск искры новой культуры.

Буря революции раскатным громом по волнам Государств сшибает последние устои старой логики, смысл морали, разум Государств, руль вращения ущемлен нашим новым веком.

Его бесконечные коридоры изломаны под напором роста нового зерна[2].

Восстала новая осознанность и кричит миру людей в уши новую проповедь:

Да будет новая симметрия социальных путей

Да будет новая симметрия в искусстве

Да будет новая система вращения жизни

Да будет новая система вещей

Да будет Супрематическая федерация [цветов] бесцветия

Мы на горнах и берегах кратера вулкана революционного дыхания.

Дышит дух и чистое действо, стоя за пределами нового сегодняшнего бытия, криком сильного горла меняет в звуке непонятных слов наши представления и превращает сегодня в завтрашний день.

Смещаются точки, установившие реальность вещи. Ищет новые точки переселения мысль — уничтожив упругость материи вещей.

Через время, устанавливая мысль в известную точку, мы видим реальную вещь. Ее в новой системе нашей мысли превратим в новую форму.

Миры как средства и вещи не могут служить как таковые миру новых сознаний живописных искусств, ибо это уже нами созданная ма-

терия, их система, их симметрия расположенных единиц превратила в сумму нашу мысль.

Культура сумм 19 века перекрестила итог предшествующих времен, и исчисления всех сумм веков распылили 20-е время века нашего дня[3].

В ваших[4] молодых сознаниях крепких, чистых [на вид] лицах отражается день новых исчислений.

Но единицы чисел новых сумм перепутаны старыми итогами вещей, их симметрия — композиция ущемила бег живого.

Учителя, бухгалтера-счетоводы, живопись-цвет превратили в угоду изображения сумм и нового порядка и назначения.

В ящике горизонта под крышей синего неба как мухи в стеклянной банке вращаются[5], без конца погибая.

Так вы среди вещей и колец горизонта в [коробе] кринолине синего неба закупорили бурливое сознание.

Вон синева неба, вон горизонт и перспектива ложных представлений, мы за пределами его бесконечности ставим Новый Лик своего бытия.

Череп раскрыт интуитивной силою, и смотрит глаз сознания в бездну пространства.

Там в пространстве футбол мячей сплетенных сумм[6] веков сгорит в огне мото-искр клокотания цветовых волн.

Вес, монумент, тяжь статики исчезнет в дыму новых пылинок систем.

Наросты старых ощущений знакомых дней на ваших холстах за счет ярких красок цвета под хитрым предлогом учителей проводит в вас старый мир вещей.

Не будьте детьми, которым хинный порошок в варенье всовывают в рот [под видом варенья].

Под видом ярких красок, цветов в виде вещи ваша интуиция придавлена, на ней лежит целый пакгауз чемоданов пассажиров старого дня и его мудрости.

Под разными предлогами и огородами забивают крепкие колы плетней. И на шее творческого чувства висит композиция вещей, раскрашенных по-иному.

В кандалах мудрейшее начало, творческих сил явление идет на дно дряхлому миру.

Вы, молодежь, сорвите маску, с лица напилком соскребите лучи заходящего солнца, чтобы в тайной ночи нового утра коснулись творческие лучи [чистой интуитивной] чистого действа сверхмудрости явлений.

Уходите от профессиональных узких устремлений к всемирному и всестороннему движению, расширяя мудрость всезнания систем новых оснований.

Ныне в упор сверхчеловек пришел, чтобы выбрать из человека свое продолжение и в новый череп века времени уложить новую мудрость чистого действа[7].

Мир вещей исчезнет, и цвет, и звук, и буква, и объем установят свою форму, явят фактуру, из которой чистый легкий бег ляжет в бесконечности явлением новых реальностей.

Катастрофа старого мира неизбежна. Эпоха Супрематизма как беспредметного мира рушила шаги материи и перепутала план хода в старом разуме.

Рвите холсты и книги страниц ваших черчений, если в них сквозит искаженно вчерашний мир, вырывайте все, что было сделано разумом старо<го> совершенства[8], чтобы новый человек мог быстрее мгновений чертить собою системы дорог.

[Здесь в России] развязались узлы старой скрытой мудрости, которая оказалась старой изжеванной паклей времени.

[Здесь] утонченная культура сожгла свой разум искусства.

[Здесь] как о гранит стальные зубила сломали острие.

Так сломили воины свои копия.

[Здесь] социализм осветил миру свою свободу, и [здесь] Искусство пало перед ликом Творчества.

[Здесь] уход в беспредметный Супрематизм, разломив мир вещей, начертит новые системы[9].

Мы, супрематисты, подымаем флаги цветов как огонь времени, идем за пределы новых очертаний[10].

Несите разверстанные лица, врождаясь во флаги цветов, чтобы в новом коснуться мира систем бесцветия[11].

К.Малевич

1918 года
Июня 15

2-я Декларация Супрематистов

Да будет беспредметный Супрематический Мир явлений.

Распыленные вещи Кубизма системой утеряли свои элементы.

Цветное квадратное сечение цветовой массы родит в сознании многих индивидуальностей стремление к беспредметности.

На всех углах распластаны спины[1] силою Супрематизма законов, лежат в трепете вырывающихся мышц.

Крики голоса, топанье ног, корчась, горло бросает в черепа людей иного уклада свои особенные вычурности.

Мы, Супрематисты, бросившие новый закон в пространство строений, стройность глыб, в бесконечном движении рассекая грудь пространства, в одно и то же время вырвались из бега.

Цвет сечений — закон обеспеченности знака — наше отличие от всего беспредметного ложно-Супрематических чисел[2].

Теперь на каждом перекрестке спины <так!> эстетно расписанный холст розо<во>-сиреневых парфюмерных расцветов, как женские кальсоны и корсеты, лифчики, <этими холстами> показана нутрь перебежавших <в новое искусство> художников из старо-поношенных живописаний.

Во флаг направления внося под маской цвета бездарных линий индивидуализм[3].

За нами слышен топот бега, {поступь когорты} художников, облипая упруго<й> систем<ой> новых супремативных конструкций[4].

Искалеченные касанием, распластаны, лежат среди поха<б>ных подмостков кофеен, театров.

Мы увенчаны сознанием новых интуитивных сечений, переходи<м> к новым знакам реальных явлений.

Смерть нам и вещам едины в матери<и> клинописаний[5]. Мир материи исчезает, деленный пространством.

Мы деления делим новый путь хода, оставляя синюю шапку неба как крышку черепа старого мира.

Мир, мы проповедуем, будет раскрашен в бесцветие — безумный огонь цветомет горящих цветов среди купола мозга явит окраску вещей, будучи знаком новых укладов.

Но я среди неисчислимых коридоров разума под напором кипящих сил уже вижу по-за цветовым миром новый образ.

Горло как зми<й> в дугообразных изгибах — вырывается из тела в пространство, умчит голоса новых пунктиров, стонет трубою среди бездн.

В круговороте поясов мгновений спустится в белый центр цвета интуиция новых чисел итогов.

Суммы без веса, объема и цвета лягут основой первых образований.

Заметки

По мере упорядочения Социалистического уклада жизни равномерно начинает выступать жизнь Искусства.

Нам, защитникам новых идей в Искусстве, выдержавшим борьбу с общественным бездарным интеллигентско-мещанским взглядом на Искусство, приходится вновь выходить на трибуну и встретить своих врагов.

Главные вожди, представители высшей Интеллигенции, аристократии, замолкли, они не пойдут работать в Пролеткульты, они слишком велики и тонки, а печатные простыни их газет умерщвлены.

Но они оставили огромное наследие, расплодив академистов, которые представляют из себя старую рваную подкладку [смесь интеллигента и приказчика, обучившегося за прилавком среди разных покупателей.

Эти — бездарные, ибо тех, даровитых авторитет<ов, уже> нет.]

Они возомнили, что народу нужны они и их академическое Искусство, и, увидя среди рабочих рисующего пейзажик, иллюстрирующе<го> анекдот, удивляются ложно и еще дальше вводят в заблуждение[1].

Это лже-художники, а Социалисты, окружающие их, начинают всё больше и больше противостоять новому Искусству-творчеству, агитируют в<о> множестве издающихся журналов <за> то, что необходимо искоренить.

Пусть мне скажут, что нового и какая разница между всеми <новыми журналами с их> рисунками, взглядами, обложками, шрифтом и критикой <и> “Синим журналом”, “Нивой”, “Огоньком” (царство небесное им).

Никакой.

Я бы добавил, что они еще хуже, ибо в них неправдиво<е>, недобросовестное отношение (неискреннее).

К рисующему рабочему относятся как <к> ребенку, нарисовавшему лошадку в 3-летнем возрасте, папа и мама всем кричат о таланте, а здесь же недопустимо это.

Здесь нужна серьезная работа и серьезное отношение.

Перед нами человек, который не улыбается.

Нет той обезьяньей улыбки, которая лежит еще на лицах многих.

Но вот что, товарищи Социалисты, не согласитесь ли со мною, что все, ныне работающие в пролеткультах Искусств, <— академисты, поскольку> до мозга тела их внедрена та академическая анекдотическая <система,> которая обслуживала главным образом буржуазную интеллигенцию и дворцы<?>

Разве в снимочках пролеткультских не видна эта зара<за>, разве в них нет той тенденции и стремления дать копии, дать протокол обыденной сутолоки жизни?

Возьмите журнал "Пламя", <который> начал помещать Сезанна работы[2] и съехал до Бродского[3], а через неделю <там появился> Горюшкин-Сорокопудов[4], потом Ежекевич из "Нивы"[5].

Так постепенно перейдет все из "Огонька", "Синего журнала", "Родины" и т.д.

Это все делается теми, кто вообразил себя бунтарем, новатором, революционером и {теми}, которые смотрят на пролетариат как <на> меньшее от себя <существо>, учат, показывают.

Но учить и показывать можно, но "как" только<?>

Разве, насаждая образцы Бродскими (ради того, что фабрики написаны), не есть воспитание старо<го?>

Но нет нигде ни слова за новое, боятся нового, боятся, ибо надо много работы, чтобы понять, а раз <3 слв. нрзб.> Искусство нужно понимать, то оно упадочное, буржуазное.

Бродский понятен, <у него написана> труба, видно, что фабрика, ну значит, пролетарское <искусство>.

Новому народу новое.

Новый стиль домов, долой грек<ов>.

Новые дороги, новые познания.

Новая музыка, поэзия, театр.

Нам не нужно шаблоном прежнего устанавливать сегодняшнее.

Вот все <те> подмостки, <где> мы должны очистить себя, чтобы свежими, грубыми, угловаты<ми> начать новую культуру, да такую, чтобы она ни одним ребром не коснулась старого.

Мы из хаоса перепутавшихся понятий переходим к системе и плану, всякое "искреннее" как убожество изгоняется, мы должны сознательно строить путь, который ведет нас к определению цели.

Через долгий путь Искусство цвета, объема путалось среди мещан<ских> углов, обслуживая прихоти размещения мебели по углам, <художники> украшали ноздри, расписывали лица, описывали случаи, виды и т.д.

[Сейчас все это требует классификации своего назначения.]

Как жизнь, так и Искусство меняло формы свои, двигаясь к совершенству, к всезнанию, всемогуществу, всевидению.

И в настоящее время выдвинутые формы Кубизма и дают новое ви́дение, новое знание, это есть большой плюс, а не минус.

Через кубизм мы освобождаемся от подражания вещи, мы не повторяем раз уже созданное.

Мы получили острую живую систему разрушения всего старого мира, распыляя его в своем сознании.

Мы идем к пространству.

Мы идем не <к> Искусству уметь передать видимое, а идем к творчеству, т.е. созданию того, чего еще не видим реально.

Революция есть бунт-разрушение, Социализм есть система новой формы.

В Искусстве Кубизм, Футуризм — разрушение, освобождение [личности] коллектива.

Супрематизм — система нового Миросознания, новый путь пространства, [где материя лишается вида].

Кубизм, футуризм — новая цепкая {штука} материи, <это —> бетон, железо, машина, где распылен<ная> вещественность спаивается в новую конструкцию, ведя страшную борьбу с творчески интуитивным сверхразумом, находясь в логической связи с разумом-человеком.

Здесь борются два образа, человек — и сверхчеловек, новая оболочка, в которую переходит совершенный разум, оставляя в человеке ненужный изжитый образ как скорлупу.

Пройдут еще эпохи, и новое сознание получит новую одежду и систему, а то, что мы называем человеком, останется таким же организмом переходным, как <к> человек<у> обезьяна.

Кубизм и футуризм дают нам возможность уже заглянуть в небольшую щель и посмотреть на новый строящийся мир.

Первый дает наибольшее напряжение покоя, второй скорости, следовательно, в новый мир перенесены и старого основы главные — покой и движение, все же остальное брошено, как разбитый горшок.

И вот вы хотите во что бы то ни стало склеивать куски и перенести в новую жизнь те же бутылки, склянки, пузырьки из<-под> лекарств, старые замки, понош<енные> шляпы. Вы — старьевщики, вам жалко расстаться <с> поистине ненужным хламом.

И если всмотреться в ваше тело, то оно напоминает чердак бабушки, которая каждую тряпочку и аптечный пузырек <в течение> многих лет собирала (и не дай Бог разбить один).

Этих склянок, склеенных фарфоров, фотографий, хрусталей, статуэток такое множество (одних Венер Милосских миллионы пудов, да всевозможных Зевсов, купидонов), такое множество, что, конечно, нужно очень много народу, чтобы охранять этот чердак.

В вас борется разум человека, привыкшего к покою и сну, привыкшего к своим старым туфлям, халату, кепке.

Вся его кладовая — есть ваши черепа, в рытвинах которых и позапиханы все склянки и пробки.

И понятно, что вы, опьяненные логическим “здравым” напитком, уподобляетесь алкоголикам.

Почему вы поднялись на нас, Кубистов, Футуристов, Супрематистов, вполне понятно.

Вам, Академистам, Импрессионистам[6], Бубновым валетам (меньшевикам)[7], необходимо спасать свои склянки, в особенности теперь, когда чердак (Интеллигенция Обществ старого мнения) разбит, и вы целиком все остатки и склеенные разбитые фарфоры стараетесь втиснуть в новую кладовую.

Этой кладовой хотите сделать нового кузнеца мира, пролетария.

И благодаря тому, что Социалисты не разбираются сами в причинах движения Искусства, вы и оборудованы миллионами журналов.

И нам нет места на ваших страницах.

Социалисты должны чувствовать бунт негодования в наших страницах, и в силу этого уже мы должны быть родственны.

Ибо мы говорим — долой старье.

Новому миру Новое Искусство-творчество.

Долой Рафаэлей, Фидиев, долой остатки скелетов древности, не доеденных временем.

Из бетона, железа, стали, чугуна и камня восстанет новая стройка нашего современного дня.

К ней, за новое поднимит<е> руки.

Текстильщики, вы чувствуете цвет.

Металлисты, вы чувству<ете> объем метал<ла>[8].

Поднимите знамена современности.

К.Малевич

Супрематизм
(Квадрат, круг, семафор современности)

Супрематизм — концентр, куда сошлась мировая живопись, чтобы умереть.

Н.Пунин[1]

Ко мне 19 веков принесли живописный труп. Я обнаружил смерть от внедрения цветов, из тела вынул цвета и бросил в новые системы.

Мир принес труп экономики, политики, старых государств, и смертью им была революция. И она брошена в системы жизни как живой элемент.

Живопись умерла, как старое государство, потому что она была одной частью его организма.

В современном не должно быть применимо, что было вчера, иначе не будет современности, потому живопись заменил цвет.

Современность есть чистота личности, чего бы то ни было, а потому едино цвет торжествует в пространстве как единица.

Революция и Супрематизм системы современности, образующие полюсы.

Революция цветная, Революция красна, и она господствует теперь. Господствует цвет, сейчас его Супрематия.

Наступает Супрематическое время цвета.

Все выкрасилось в цвета, красная армия, голубая армия, желтые книги, белые и т.д., наступает бой лучей цветов, каждый хочет быть супрематичным (первенствующим).

Материя идет под знаменем цвета. Никто еще не видит новый мир, перекрашенный, и уже не видит серую шинель, она красна, живая, бодрая.

Я открыл новый цветовой мир, назвал его Супрематическим. Каждая страна зацветет цветом, и города и деревни загорят и образуют цветущий земной шар.

Так должно быть, десятитысячный вековой мир умер, развалилось его старое бремя, и должна быть весна, должны гореть цвета.

Камни и железо, и дерево, асфальт и бетон сложены в дома, зацветут, как цветы, цветом.

Товарищи текстильщики, металлисты, каменщики, портные, маляры — вы должны быть садовниками весны, металлисты — шлифуйте металлы, чтобы ярче горел их цвет!

Вещи — материя десяти тысяч веков — весну цветов держали в заключении, как экономика и политика фараонов держали жизнь в оковах вашего тела.

Теперь фактура цвета сковала материю, и металл с подшлифовки зацвел, и камень горит и блещет.

Первое Мая и Октябрь — пышный праздник цветов, когда вы сами расцветете, какое чудо! Май и октябрь — весна и осень, но осень для природы — для нас новая весна цветов, и так всегда весна [раскрашена цветами цвета].

Я ничего не изобрел, а только ощутил в себе ночь и в ней увидел новое, и это новое назвал Супрематизмом, и выразилось оно во мне черной плоскостью, образовавшей квадрат, потом круг. В них увидел новый цветовой мир, но это было давно, а сейчас он живой перед нами. В мире это эмблема и знамя — это ночь, в которой зарождается утро новых зорь.

А цвета будут семафорами, будут освещать новые пути, которые лежат в пространстве аэропланов.

Земля должна праздновать творческий праздник цветов, готовясь пробить абажур плена синего неба, а по-за ним новый череп нашего торжества.

Вы должны быть живыми, а потому не должно быть живописно-мертвых изображений живого. И весь художественно-живописный мир, все картинные выставки должны завянуть, как старое понятие разбитых умерших государств.

Цвет освобожден из насильственных смешений, и возможна только федерация цветов.

Его индивидуальность свободна, как и вы, а потому совершена[2] федерация в России как в центре или оси федеративного мирового вращения.

Я объявляю живую супрематическую [беспредметную] федерацию цветов.

Сам же иду в темную туннель ночи, чтобы оттуда воздвигнуть новое утро.

12 февраля, 19<-й> год. К.Малевич
[Москва]

Ответ двум Социалистам

В Известиях Ц<ентрального> И<сполнительного> К<омитета> С<оветов рабочих и красноармейских депутатов> от 18 апр<еля> 1919 № 84 была напечатана стать<я> под наз<ванием> “Коммунизм и Искусство” тов.[Георгия] Устинова[1]. Эта статья, кажется, единственная на всем фоне социалистического сознания Социалистов, — единственный ответ и доказательство, что не один футуризм и все левое Искусство есть “буржуазное”, а и демократический тов. Фриче[2] со всеми своими единомышленниками по боевому перу оказался “наконец, реакционным”, “записавшимся”, “забывшим всякие Государственные задачи, всякую будущность, если она не вяжется с старой изжитой марксистской догмой”; меня лично удивляет, что люди, которые могут забыть истинно революци<онное> движение, могут стоять у руля. Тов. Устинов доказал своей статьей, что нельзя давать в руки вожжи тому, который забыл дорогу или привык ездить по одной. И вот “подчиняться” таким вожатым более чем “нелепо”. Тов. Устинов еще говорит, что т. Фриче рассматривает вопрос о пролетар<ской> культуре под углом той ситуации, когда еще не была подавлена рабочими и кресть<янами> буржуазия. Что же это значит: значит ли, что социалистический тов. Фриче совсем буржуй? Но как же это понять? Я не социалист, а потому мне трудно разобраться, где Социализм, а где Буржуазное, но, сличив углы отношений к футуризму буржуазно<й> “дискуссии” и советской, то нашел углы равными. Тоже к этому пришел коммун<ист> т. Устинов. Мне бы хотелось, чтобы дискуссионные мечи сначала скрестили тов<арищи> Социалисты, и высказ<ались> по существу, почему они думают, что все новое искусство есть буржуазное кривляние — потому что привести пример и выругаться не <всегда> достаточно ясно.

Тов. Фриче заменил собою в новом Коммунистическом Государстве буржуазного своего единомышленника из газ<еты> “Речь” изд<ателя> Милюкова, Александра Бенуа, продолжая ту же идею буржуазной критики, которая душила и лаяла: “буржуазный футури<зм>”. Вся дискуссия <Бенуа> была построена на лаянии.

И как тогда новаторы — футуристы, Кубисты, Супрематисты — не могли высказаться на страницах газет, так и теперь их ответ оставляют в прихожих. Для того, чтобы левые течения смогли бы выдвинуть

свои положения, необходима печать, необходима газета, но как раз эта возможность недосягаема, ибо для целей огромной группы новых художественных сил не хватает в государстве бумаги, но для демократического Фриче и К° всегда к услугам сто́пы.

Если товарищ Устинов предполагает, что отношение тов. Фриче и К° реакционно, то мне кажется, что не реакционно ли всё Коммунистическое Государство, предоставляющее сто́пы одному определенно реакционному движению против Нового Искусства, а другому <оппоненту> не только бумаги, но и ответить нигде не дадут. Недавно была закрыта газ<ета> “Искусство Коммуны”, изд<ание> Изобр<азительного> Отд<ела> — “бумаги не хватило”[3].

Мне кажется, что если бы тов. Устинов не выразился в дискуссионном порядке о Новом Искусстве как “шарлатанах и шарлатанстве”[4], то я уверен, что “Известия” не поместили бы <его> статью.

Но из всей статьи тов. Устинова можно вывести одно, что “Милые бранятся, только тешутся”, и в конце концов сходятся к одному [“Зачем мы это поспорили, тов. Фриче, ведь, ей-богу, это шарлатанство” — “Да, конечно, только я поделикатнее выразился, а тебе показалось реакционно” — “Деликатно, но не политично, <а политично — это> шарлатанство”] и мирятся на словах <о> шарлатанской тарабарщине[5]. Таков в общем итог дискуссии двух социалистов. Крыловский петух тоже думал о жемчужном зерне. Крыловский ворон говорил одному животному, чтобы оно не портило корни дуба, но <своей правоты> ему не мог доказать. Христос хотел доказать правоту своей истины, а его взяли да повесили; может быть, и художники Нового Искусства станут доказывать свою истину и окажутся у стенки. Вот вы, Социалисты, какие гарантии дадите? Ведь вы знаете, как опасно доказывать истину.

Товарищ Устинов говорит о раскрепощении духа, но знает ли товарищ Устинов результаты раскрепощения духа и не скажет ли тов. Устинов <тогда>, когда появятся формы раскрепощенного духа: “Уберите! Ведь это не дух, а шарлатан”.

Т<оварищ> Устинов находит, что сейчас Советская Россия не имеет общественного литератур<ного> мнения и что Ком<иссариат> Нар<одного> Прос<вещения> ничего не сделал к выявлению такового. Но изготовление мнения — <это значит> изготовить клетку или судью, которому будет дано право о<бо> всем говорить, но ничего не понимать; что́ такое общественное лит<ературное> мнение — <это> круг людей, запершихся в одном кольце, два конца которого сходятся, и <оно> спаивается “сущностью мнения”, и это мнение вращается бесконечно, пока не образует омут, туда нет подступа ни одной новой силе, ибо она нарушит сон общественного мнения.

Таких общественных мнений было много, и они доказали свою бездарность. Общ<ественное> мнение можно еще сравнить с шаблоном, который всегда изготовляется Государственностью; Государство вырабатывает шаблон, подстригает <под него> каждого своего члена и уподобляется дорожному мастеру, который следит за тем, чтобы все рельсы были равны и не выдвигались; а чтобы укрепить уравн<ива>ние, прикрепляет <рельсы> костылями — и посмотрите, как ровно, прекрасно, симметрично лежат рельсы, костыли и шпалы, и как прекрасно такое же общество, и государство может радоваться, как покойно и хорошо все сделано, ничто не шелохнется и <общество> думает то же, что и вчера, а если оно подумает за десять лет вперед, что же это будет, хулиганство?

Такого принципа держалось всё старое, и того <же> хочет держаться и тов. Устинов, он требует шаблона, чтобы никакой "вакханалии" не было хода. А знает ли тов. Устинов, что такое "Вакханалия"? Как он себе ее представляет? Не приходилось ли [товарищу] Устинову слыхать такой вывод общественного мнения старого Государства, которое после революции еще не разбежалось, а держалось за фалды Керенского, которое говорило, что Большевизм это тоже Вакханалия и что Социализм великий придет и растопчет всю эту язву. И вот это общ<ественное> мнение ждет Социализма не вакханального, а настоящего, и это получилось потому, что как раз Большевики подумали на 10 лет впе<ред>. Но ведь и Евреи ждали великого Мессию, а когда пришел невзрачный маленький Христос, то его как шарлатана повесили. Вся интеллигенция тоже ждет настоящего Социализма великого, а на теперешний смотрит также недоверчиво, но вот уверьте, докажите "общественному мнению" Европейского общества, что нынешний Российский Социализм и есть тот великий Мессия, который выведет человечество на настоящую дорогу. Докажите, тов. Устинов. Докажите, все Социалисты, в ваших руках и типографии, и бумага, у Новых худож<ников> нет ничего, кроме картины.

Если кто из демократов хочет узнать, что значит то или иное <явление>, то пусть следует простому поступку неграмотного. Каждый неграмотный не издевается в "дискуссионном порядке" над непонятной азбукой — если он хочет постигнуть <непонятное>, то <знает, что> необходимо изучить <азбуку>. И изучить не по Иловайскому[6], и даже уже не по Марксистскому, который изучил тов.Фриче, а по страницам, написанным Октябрьской революцией, а по страниц<ам> жизни самого Искусства. Но вы скажете: "Давайте азбуку". Левые художники ее не дадут, ее нужно печатать, а когда вздумаешь печатать, то товарищи Социалисты-демократы <скажут:> "Давайте в цензуру, а там видно будет",

<и> окажется азбука буржуазной отрыжкой, капиталистической-империалистической замашкой. А Социалист Лебедев-Полянский[7] увидит, что футур<изм> организуется, и постарается разорганизовать.

Тов. Устинов пишет, что Октябрьск<ая> Рев<олюция> раздвинула рамки догматического марксизма, и что мы шагаем с каждым днем на десятки лет, и <что> уже мы порожали все теории, которым слепо молятся; <означает ли это, что все> во "Всегда впереди" [ослепли] — после этих слов разве можно требовать выявления общ<ественного> мнения ради того, чтобы оно завтра ослепло, как <это> случилось с т. Фриче, ведь все из "Всегда впереди" вчера еще были зрячие.

Мы, тов. Устинов, летим с неимоверной быстротой, мы опередили скорость машин, техника как культура прошлого и все культуры перед нами мамонты, мы бежим так быстро, что никакие таксометры не в состоянии мерить наше движение. Я могу сказать — мы пережили машину как скорость, для нас нужен новый символ скорости [что же <может> несчастная техника в сравнении с мыслью, достигшей того, что Солнце и время — наше], и в наше время исторический лоб если не разлетится вдребезги, то порядочно набьет себе шишек в бегстве за учетом.

Каждый день <идет за> десять лет, и в каждом дне миллионы дорог. Какой же Иловайский или Фриче поспеет, и нужен ли отчет вчерашнего, когда все его нутро умерло с закатом солнца вчера же.

Тов. Устинов пишет: "К несчастью для Искусства Коммунистической России, тов. Фриче не одинок. Совместно с ним и по его указанию у нас, как и в старые времена, продолжают расправляться с раскрепостившимся вольным духом, родственным нашей революции по самой природе. И расправляются не путем дискуссий, не путем познавания, а путем убийства этого духа" и "Подобное направление явно реакционно".

Прочитав эти слова, я был поражен, ибо ничего подобного не слыхал ни в буржуазном, <ни> в социал<истическом> мнениях; главное, что все сказанное вышло из вопроса "Искусства"; и <я> продолжаю думать, что это единственн<ые>, может быть, и последн<ие правильные> слова, ибо существующее социалистическое мнение говорит <все> наоборот, и доказывает <это> на деле. Тов. Устинов своим заключением выходит из Социалистического общества, он действительно шагнул, одной, правда, ногой, но шагнул.

Но что именно по своей природе родственно Искусству Революции? Я бы хотел знать, что <это> такое, не футуризм же, не Кубизм, не Супрематизм; что нужно под "природо-родственным" думать? И о каком вольном поэтическом духе говорит тов. Устинов, какие, так сказать, его приметы, по чем именно и како-

му знаку мы можем узнать этот вольный поэтический дух в народе? Ведь тов. Фриче определенно стоит за пролетарское искусство, следовательно, оно у него обрисовывается — но не может ли тов. Фриче хотя <бы> маленький его силуэт показать, тогда можно было бы сличить его <и определить> родственность — какой расе или классу оно принадлежит. И тут опоздал социалист Фриче, оказывается, что уже пролетарского Искусства нет, а есть коммунистическое.

Но мы еще говорим о целой Культуре Пролетариата, и уже его культуре положен первый камень — <этот> камень Коммуна, и для меня ясно это, что такая культура должна быть и будет, и что она, культура пролетари<ата>, пойдет тем же путем, что и революция, она сначала остановится на Керенском, потом на меньшевистск<их> Советах, далее на Коммунизме; и как бы ни доверяли своим силам коммунисты, <но именно они> призывают старую ученую интеллигенцию как специалистов культурного дела. В настоящее время Искусство остановилось на учредиловке[8], в которой есть представители всех течений, от всех персидских и греческих, римских, ярославских и друг<их> уездов и стилей; в этой учредилке Искусства также думают, что пролетарское Искусство должно быть великим, а великое учредилка видит в искусстве Греции, классиках. Так же думал и Керенский, и вся интеллигенция, что Социализм — великий, а величие его будет тогда, когда будут собраны и спекулянты, и директора, <и> помещики, и папа церкви.

Но это не прошло — так не пройдет через дух пролетариата и коммуны ни одна великая завитушка Искусства Людовика и ни один Ярославский стиль; революция в Искусстве будет идти дальше, и вы сами все, Социалисты и Коммунисты, незаметно разрушите всё. Небольшой пример — в Петрограде всю ограду у Зимнего дворца сняли[9]; разве эта ограда не есть плод Культуры известного класса? Я уверен, что в остатках интеллигенции, а в особенности Музейных деятелей по охране памятников старины, не раз переворачивается сердце, но они молчат, — а если бы футуристы взяли да и взорвали Румянцевский <музей>[10], стенки или хотя бы [этот] забор Зимнего дворца, завопили бы все социалистические газеты. Но придет <такое> время, что и сам Зимний будет тоже разобран, и никакие охраны не спасут, это ясно и неизбежно. Так новый класс, или Коммуна, должен явить свое лицо, иначе он не будет существовать.

Но сейчас интеллигенция внедрилась в пролетарские организации, и все ее маститые авторитеты <оказались> у рулей и напрягают все мышцы, чтобы пароход пролетариата плыл на гору Арарат — Афины Греции; это естественно, ведь той интеллигенции, с которой теперь забавляются, что́ нужно — нужно, чтобы ее культура осталась живой и в новом времени, она хочет приспособить

новые живые плечи, чтобы на них перенести свою Венеру Милосскую еще на пару веков. Ведь в конце концов, когда кровь перестанет литься, мы займемся картиною своей Коммуны — так неужели <тогда> любовница Фидия станет среди коммунистического торжества, неужели коммунистам необходимы объедки, неужели коммунистич<еские> коллективы обезличат себя и возьмут напрокат пару пьес из старого кошелька культуры?

Сейчас к государ<ственному> аппарату были допущены левые течения, которые получили общее название футуризма. Футуристы приступили к работе. Интеллигенция еще саботировала, но сейчас она вошла в роль, и <снова появился клич> “ату его”, и Социалисты уже вылазят и вылезут из несуразного поведения буржуазных выходцев[11].

Так всегда говорило и все буржуазно-интеллигентское мнение, когда в их лощеных салонах появлялся кривляка, а таких кривляк, если просмотреть историю, было немало. Кривляка Милле, Курбе, Клод Моне, Сезанн, Гоген, Ван Гог и последний выродок Пикассо, не говорю уж о наших российских выродках. Все эти кривляки ныне признаны и буржуазной интеллиген<цией>, и коммунистами. И вся критика историков того времени тоже говорила, что Искусство велико и оно вылезет из этого безобразия; но, вылезая из Милле, Клода Моне, Сезанна, <оно> незаметно влезл<о> сам<о> в его <безобразия> душу и после смерти <кривляк> облекл<ось> в его <безобразия> одежды.

Я предложил бы тов<арищам> Социалистам, если они хотят действительно вылезти, то немедленно выслать за границу или сжечь в крематории Музей Нового Западного Искусства на Знаменке, там Кубизм, который главным образом и заражает молодое <поколение>, там собраны кривляки, в особенности Пикассо; вместо него куда приличнее поставить “пролетарского” Аполлона или Венеру Милосскую, или Венеру с лебедем.

Но тов. Устинов вопреки всему вылезанию ставит иной вопрос: вместо “вылезьте” — необходимо предоставить возможность полной свободы всем направлениям устроить дискуссии, и когда скрестят “мечи” противники, то из этого боя будет видно то настоящее, что вполне соответствует идеям коммунизма. А если белогвардейцев в неравной атаке 100 000 против четыр<ех> — <и> рус<ских> новатор<ов> удастся свалить, тогда что?

Да если на то пошло, то я ничего не имею против. — Но теперь <об> уравнении фронта. Новаторов в России пять человек, а один еще до сих пор не может выбраться <из> турецкого фронта, следов<ательно>, в России четыре, четыре меча[12]; сколько мечей будет поставлено против, вооруженных с ног до головы? Но я иду и на это, все пусть идут с мечами. [Но ведь резолюция будет

вынесена большинство<м>, и четыре новаторских меча потонут в мещанском море.] Меч новаторов не поглотит мещанское море даже тогда, когда сядет на его трупе.

Написала Розанова стихотворение, принцип и основы которого создал поэт Крученых — только десяток строк, а что получилось — всколыхнулось море[13]; эти стихи не “буржуазно-опиумистические” — это шило, заложенное под матрац спящего мещанства, это шило было вложено поэтом Крученым в перины салонной буржуазно-интеллигентской спальни, и оно <мещанство> в большинстве закорчилось; см. “Москов<ский> Листок”, “Русские В<едомости>”, “Рус<ское> Слово”, все “Биржев<ые> ведомости”[14].

И когда загремели Вильгельма германского пушки, то воскликнула буржуаз<ная> критика, что наконец 42-сантиметр<овые пушки> свернут голову футуристическому безобразию (но шило появилось опять и даже чуть-чуть не <в>стало у руля). [Мне кажется, что что-то неладное в современном Революционном государстве.] То же полагает и Европейское общественное, и литературное, и пушечное, и спекулянтов мнение, что доллар и пушка задушат Революцию, но шило в мешке колется, и уже много <народу> напороло себе рук о Революционный русский мешок. Как бы не случилось такого положения и в Искусстве.

“В царское время…”

В царское время, во время, когда буржуазная интеллигенция купалась в ваннах из шампанского, когда вереницами из магазинов <приказчики> в коричневых платьях несли за дамами корзины персиков, ананасов, винограда, когда венком хризантем увенч<ив>али головы свои в балах буржуазного раута, когда салоны авторитетных внуков старых Рафаэле<вых> маэстро выставляли свои произведения, куда для поклона яв<ля>лись шумящие шелка дам и за ними скользили черные фраки интеллигентов по паркету выставочного Салона с приколотыми хризантемами, — <в то время> преклонялись перед художниками, воспевавш<ими> их спальню любви.

Ворвались футуристы с воткнутыми в петлицу деревянными ложками, когда перед алтарем изысканно-утонченного барокко, Ренессанса шептала интеллигенция молитвы. Футуристы плюнули на алтарь молитвенника.

Сорвали завесу святая святых Культуры и изрезали ее на портянки, разбили чашу тайн и причастие растоптали ногами; <футуристами> были сорваны венцы сияний авторитетов Искусства и брошены в ящик лома.

Была призвана на помощь война пушек, чтобы взрывами снарядов сокрушить алтари, и взорваны <были> гробницы музеев греков и Римлян святых <, где покоились> Искусства останки.

С<о> священнейших трибун, откуда в утонченных ритмах возвещали сладкие слова поэты о любви Венеры, неслись громы кощунственные — победные слова футуристов <обрушились> на головы интеллигентских сборищ.

Футуристы с трибуны современности швырнули в бездну старые мощи литературы, живописи и атрибуты греческой архитектуры.

Не так ли было<?>

И вот зашелестели (как змея) миллионы листов газет, журналов позорной критики Российской, на страницах “Русского слова”, “Речи”, “Рус<ских> ведомостей” пошла тревога — святотатцы, кощунственники на паперти, в алтаре и всюду. “Гоните эту нечисть из чисто убранных домов” — так кричали представители интеллигенции в буржуазной прессе.

Самый яркий из представителей — Мережковский, который в “Русском слове” 29 июня 1914 г. предостерегает интеллигенцию: «Идет Грядущий Хам, футуризм-скандал, встречайте же его, Господа Культурники, академики, вам от него не уйти и не спасет никакая культура, для кого Хам, а для кого царь, что он захочет, то с вами сделает, наплюет вам в глаза, а вы скажете “Божья роса”.

Кидайтесь же под ноги Грядущему Хаму; что такое Хам — раб на царстве. Без царя [Христа] не победить Хама, только с царем истинным можно сказать рабу на царстве: “Ты не царь, а Хам”»[1].

В этом духе продолжал свое повествование представитель интеллигенции, доказывал, что с футуризмом непростая игра, что с ним шутить нельзя, и победить, пожалуй, нельзя какими-либо средствами второго или третьего разряда, его можно победить толь<ко> разрядом 1-го класса, с Царем, да еще истинным.

Так, пожалуй, Трепов[2] тоже думал, что с Революцией шутить нельзя, и тоже какими-либо средствами с нею не справиться, и только Истинный Царь может обезглавить ее.

Но как раз Истинного Царя не было, и Революция вошла победными шагами и опрокинула политические алтари, и сорвала священнейшие ордена, и мантия была разорвана.

То же случилось и в Искусстве. Царь Искусства где-то запутался среди греческих атрибутов в архитектуре, мозги его были заняты прекрасной Венерой.

И пришел футуризм с громом, свистом; громыхая пальцами в таз солнца, опрокинул святая святых, выбросил окорока Венеры, а на греческих колонках храмов развешал лапти.

И мне думается, что слова Мережковского “спасти от футуризма” — слова пророческие; действительно, <от футуризма> не спасет никакая культура, и действительно, что то, что он захочет, то сделает.

И от революции тоже уже ничто не спасет, даже Истинный Царь.

Другой представитель Царя Искусства, Александр Бенуа, восклицает в “Речи” (изд<ание> Милюкова): “О, где бы, где бы достать слова заклятия, после которых это наваждение и беснование переселится в стадо свиней и исчезнет в пучине морской”[3].

У одного не хватает царя истинного, без которого нельзя спасти Культуру от поругания, другой не может найти слов заклятий, следовательно, тоже ничего не сделаешь.

В этих словах вся Интеллигенция, которая ничего не может найти и ничего сделать.

А между тем Венере и колонкам разных ордеров угрожает опасность.

А тут случилась истинная Революция и разогнала всех сподвижников "Русского слова", "Ведомостей" и другие ульи.

Долго-долго не было слыхать о футуризме ни слова. Это затишье началось с начала войны, и в прессе появились заметки о том, что пушки 42<-дюймового калибра> наконец победят футуризм.

Приходилось встречаться с некоторыми представителями "Русского слова" в стенах Советов[4]. Но это были редкие случаи.

Но когда гул победного звона унес Революцию за горизонт, представители Буржуазной идеи примкнули <к> ряд<ам> тыла ее и, конечно, начали свое дело.

Какое же им дело знакомое, в котором они компетентны и могут считаться мастерами своего дела<?> Да, конечно, футуризм и всякое левое Искусство, ведь зубы съели на нем еще при царском режиме.

А так как в нынешнем режиме специалисты все-таки имеют перевес, то им и книги в руки. И стражники гробов, историки умершего, <в>стали у врат.

Дело было устроено прекрасно, все готово, только нужна планомерная организация, Революция одумается, и не сегодня, так завтра будут призваны люди науки, Историки Искусств, знатоки Греческой архитектуры. И тогда мы поведем организованное дело против футуристов, внедрившихся в самое сердце пролетариата, угощая его "Буржуазной отрыжкой" ("Вечер<ние> Изв<естия>"[5]).

Но если сличить рецензии Буржуазных газет с рецензиями Пролетарских, то увидим:

"Вечерние Изв<естия>": "Подчиняться директивам людей умных и авторитетных дело не просто приятное, а приятное во всех отношениях, но подчиняться людям, которые обнаруживают признаки, но как бы это деликатнее выразиться, ну, словом, признаки" (товарищ Фриче не может подыскать слова, деликатность мешает ему выразиться как следует, по подобию своего единомышленника Ал.Бенуа, и он воздерживается)[6].

Дальше тов. Фриче говорит о выставке О.Розановой: "Когда ее мозг был окутан пеленою нездоровья — создал этот явный бред души"[7]. Правда, мягко сказано. (Своей деликатностью тов. Фриче напоминал институток, которые вместо того, чтобы сказать "сукин сын", говорили "эе, эе".)

Но другой единомышленник говорит: "Футуристы мнят себя большими революционерами, но они последняя скверная отрыжка буржуазно-капиталистической Культуры, футуризм пустое место". Критик<а> Гимельфарба[8].

Третьи: “Кому и для чего нужны эти футуристические выродки, эти буржуазные кривляки, эта глубоко безнравственная контрреволюция”. Критика Норова[9].

Буржуаз<ные> Газеты. ”Русские Ведомости” (1916 г., 8 ноябр<я>, изд<ание> Мануйлова): “Кубизм рецепт не только гибнувшего Искусства, но и всего человеческого бытия, они представляются мне маленькими человечками, лысенькими, чернозубыми подагриками, истекающими слюною”. Критика Осоргина[10].

“Биржев<ые> ведомости”, 1913 год, 5 апр<еля>. “Мировой рекорд глупости принадлежит России, пора закончить с этим очень вредным заблуждением, необходимо загнать ее в подвал, и пусть глупость футуристов там сидит и не показывает вонючую голову, не смея отравлять воздух своим зловонным дыханием. Ату его, топчите ногами, колите копьями, затолкайте обратно в дыру темную”. Критика Зигфрида[11].

Вот это критика, главное ее достоинство, что она понятн<ее>, чем произведения футуристов, написана популярно.

Можно было бы много привести изречений как Зигфридов, <так> и Гимельфарбов. Но читателям известны они, неизвестно только, кто был раньше, Гимельфарб или Зигфрид, или наоборот. Но это пустя<к>, важно единомышли<е>, единодушие. И вот мне кажется, не будут ли как первые рецензии, <так> и вторые отрыжкой буржуазного Царя Искусств, который стремится спасти во что бы то ни стало Венеру Милосскую, Психею и всех Богов, все колонки, портики и который задумал все объедки времен Греческого и Римского Искусства перенести во все современности и в каждой из них утверждать свои формы культуры.

И не ищет ли Царь Искусства Пилата, который бы осудил на распятие то, что кощунственно относится к Реликвиям его короны, сбросило с пьедестала современности меню Искусства Римских эпох возрождений и провозгласило скорость как идею современности, машину как новую красоту современности, фабричные гудки оркестров заменили помадные лампадно-елейные звуки органов Бетховенов и др<угих> Шопенов.

Царь Искусства ищет всюду себе основы, и в нашу Революцию уже втаскивает его челядь багаж, его ставленники действуют, и время нашей современности уже находится в руках всех его министров живописи, литературы и архитектуры.

Казанский вокзал[12], Музей Изящных искусств[13] есть последние входные ступени в революцион<ную> современно<сть>, и для восстановления

трупов были забраны все силы современного пролетариата, были взяты материалы современности, бетон [двутавровые балки] и обмазаны <их> обглоданные кости. Подмазанный, нарумяненный покойник стоит и боится шелохнуться.

Его показывают теперь представителем Царя Искусства и спешат уверить Пролетариат в его высокой культуре и Папской непогрешимости.

И так же спешат скорее задушить все левое, загнать его в подвалы, чтобы оно не смыло румяна и не обнаружило труп.

Итак, не критикуется, а популярно ругается новое, и хором Василия Блаженного стройно плывут аккорды хвалебных гимнов усопшим трупам.

Царь Искусства торжествует и полагает, что если его Друг, Царь буржуазный, не смог голову свернуть футуризму, то уже теперь пролетариат наверное сломит. Пролетариат кое-что видел, присмотрелся к моему вкусу красоты (и притом вожди его тоже влюблены в Венеру Милосскую), Музей Императора Алекс<андра> III стоял и раньше, Венеры Милосские тоже, все это понятное, а новое — Футуризм, Кубизм, Супрематизм — это непонятное, утопия.

В том, что футуризм непонятен, признался на одном Государственном собрании один из Социалистов, который оговорился, что он все ж неглуп, но не мог понять беспредметного изображения Супрематизма и боится, чтобы весь футуризм не сорганизовался, так как попадешь из огня в полымя — кто же попадет, не он ли<?> — нет, этот представитель костей Хеопса боится, чтобы культура его праотцев не была поругана <фраза нрзб.>. Хорошо, что Государство не совсем доверяет Социалистам, а с другой стороны, бодливой корове бог рог<ов> не дает. И в-третьих, счастье Государства, что в его кворуме нет представителя от неграмотных, а то, пожалуй, все неграмотные могли вынести протест против печати книг, которые им непонятны. Но неграмотные не боятся организующихся типографий, библиотек, а спешат непонятную книгу скорее сделать понятной, а понятную сдать в архив.

Но Социалист об этом не подумал и решил все непонятное закрыть.

Но сейчас странное время приходит. Религия попов была понятна всем грамотным и неграмотным. Архитектор<ы> много положили труда<, работая> над созданием церковного стиля, и вдруг теперь такое Религиозное поповское совершенство изгоняется из Государства со всей <его> спекуляцией мощами преподобных.

Это Кощунство, это футуризм<!> Что за Государство?! Оно подняло руку на Реликви<и>, оно своей кощунственной рукой подняло крышку раки и обнаружило скелет, которым спекулировали.

Итак, храмы, Иваны Великие[14], Василии Блаженные и проч., проч. ложатся в гробы, вся надежда теперь ваша на Музейных деятелей и любителей охраны старины, ибо все торговцы и спекулянты убегут, ваши стены им не нужны.

Итак, одна колонна культуры старого свалена рукою нового Государственного класса, и дух из него вышел. И класс пролетариев <не> посмотрел ни на роскошные своды, ни на куполы, ни <на> конструкцию, <н>и на живопись, ни на утварь. Но что же это значит<?> Разве это не красиво, разве Реймский собор не красив, а Василий Блаженный<?> А разве дальше нельзя культивировать церковную архитектуру, и песнопения, и служение Богу!

На вопрос, почему это происходит, какие причины руководят <этим>, представители Царя Искусства молчат, хотя терпят очевидное поражение; когда пушки Вильгельма германского сшибли башни Реймского собора[15], то Царь Искусства трещал газетами о варварах-тевтонах, а ведь что значит разгром собора <по сравнению> с тем, что делается у нас, где тысячи Реймских и Блаженных храмов прекратят свое дыхание, ибо культу церкви нет места в коммуне.

Итак, Царь Искусства, начинается твое поражение, одно ребро твоей тысячелетней культуры сломлено, и уже его не спасут никакие бетоны.

Но за этим поражением начнется другое, третье, четвертое, и весь твой Художественный Культурный Мир с ротами авторитетов, мастеров погибнет, и никакой Христос <его не сможет> воскресить. И горе твое в том еще, что от тебя возьмется все, и скажут тебе “уйди“, ибо новый пьедестал станет, похоронив твою мудрость.

И будут сорваны дни календарей стилей и сожжены временем.

И никакими образцами твоей Культуры, ни красотой бедер Венеры, ни вечно женственной Психе<ей>, ни Реймскими соборами, ни портиками, ни колоннами, ни красноречием твоих поэтов, ни гармониями звук<ов> твоих оркестров, ни мудростью твоих ученых не вернуть жизни в новом пролетарском Государстве твоим формам и не соблазнить граждан Нового Государства.

Вот почему твой Министр кричит о Грядущем Хаме, другой ищет слова заклятия, а другие в злобе ругаются.

Но ты, Царь Искусства, соблазняешь Социалиста тем, что у тебя в твоем Мире Искусства есть наука, есть опыт и мастерство. Так же думал царь буржуазный, но последний был уничтожен, а его опытных саботажников призвали к работе и заставили делать то, что необходимо малоопытному Социалисту.

Возможно, что и опыт в Искусстве тоже будет применен, это все может быть, и если <даже> да, то ненадолго, ибо в новом Государстве возникнут такие формы, где потребуется выработать особое мастерство, ибо понятие станет в

иную точку и создаст то, чего никакой мастер и опыт прошлого не в состоянии понять и осознать, а если не осознано во внутреннем, то вывести новое здание не поможет никакой опыт.

И в данный момент нельзя сказать, чтобы все дела Государства шли прекрасно, и все потому, что форма его движения не осознана мастерами старого во внутреннем, а <у> Социалиста нет опыта.

Мы же, новаторы, заявляем, что в нашем творчестве нет места <ни> старому мудрецу, ни архитектору, атрибуту Греции в нашей современности.

Я тебе, Царь Искусства, кое-что указал, но ты не понял или не хочешь понять, все шлешь удары в цитадель левого творчества и поднимаешь тревогу и обвиняешь футуризм в поклонении твоему другу, царю буржуазному, но смотри, чтобы в это время не свалился в тылу у тебя какой-либо Румянцевский Музей или не упала какая-либо колонна <Музея> Изящных Искусств.

Допустим, что ты армией Интеллигенции победишь и футуризм, и все левое творчество как непонятное, и, обвиненное в буржуазном, <оно будет> осуждено и распято. Но тебе не удастся распять той силы, которая свалила Религию и все ее футляры, обнаружив в них спекуляцию, и эта сила со временем вынет все ребра, и сердце твоего храма угаснет.

Ведь признайтесь, что вы мертвы и главный ваш старший Царь убит, но вы сами умер<ли> раньше его, и все ваши министры знают об этом и прикрывают труп ваш одеялом красоты, ведь вы же стои<те> Музеем Изящных Искусств, подперши подбородок фасада сотней колонок-костылей, ведь вы прикрыва<етесь> именем бывшего вашего друга Александра III, а теперь надел<и> непромокаемый капюшон Музея Изящных Искусств. Но ведь капюшон дала тебе ученая Интеллигенция, чтобы скрыть твою корону, авось пройдет Хам революции, и ты останешься живым.

Но футуристы откроют капюшон и покажут труп лика вашего, и тогда уже вам не будет спасения.

И весь ваш Мир Искусства умрет.

Но я вам не говорю, почему же весь ваш мир должен умереть, несмотря на все его красоты. И почему вы хо<тите> умертвить левое Искусство, я скажу, я разоблачил существо твое радио лучами[16].

(Ведь ты знаешь, ты мудрый, почему ты создал свое Искусство — да потому, что класс, вышедший из народа, образовавший интеллигенцию, провокаторским образом надул народ и превратил в раба своего.)

Ты знаешь, как создалось твое Искусство и кто тебя поставил Царем. Не правда ли, если скажу, что ушедшая часть народа, которая образовала собою ин-

теллигенцию, провокаторски обманула народ и сделала их рабами, их руками устроила себе портики, колизеи, дворцы по рисункам своих художников, все твое Искусство — Искусство класса, что зовется буржуазным. В этих формах есть мудрость и душа той культуры, с которой сшито существо всей интеллигенции.

Тоже интеллигенция посадила и другого царя кнута, который бы мощью своей обратил народ в рабов и был для них страшилищем, <а также> и Церковь, религию духа, сделал подножием своей политики.

А почему удалось создать твое Искусство<?> Да потому, что ты владел силою живого духа, который поработил у народа, этой живой силой духа одухотворил формы своего Искусства, и они жили. Но вот настал грозный час, в глубоком дне земли в основании Везувия накоплялись силы, и взрывом Везувия были погребены все красоты и храмы, и молодой Везувий не пощадил ничего, покрыл пеплом и лавиною.

Но после взрыва твое Искусство оправилось, выкопали трупы праотцев и восстанавливают вновь.

Но интеллигенты, подпиравшие своим плечом Культуру под царственным скипетром, не заметили, что порабощенный народ, загнанный на фабрики для изготовления образцов вашей Культуры, образовал собою новый класс новой Интеллигенции Демократии, который поклялся изловить Интеллигенци<ю> Буржуазии и отобрать от нее живой дух и сделать его достоянием всех; в этом вся суть Пролетариата как авангарда боевого, который дух сделает свободным и всю страну превратит в творческий очаг.

И когда пролетариат овладеет всем миром, в этот день он положит свои знамена народу <и> возвратится <возродится?> светом его новой сути.

Итак, Пролетариат сегодня отнял духовную энергию, она в его руках, и теперь могут ожить его творческие формы. Но какие они будут, еще неизвестно, неизвестно его интуиции. Следовательно, как только пролетариат отнял живой дух у Монархического Государства, так весь его аппарат остановился и распался и ожить не может ни одна его часть.

Не так ли будет и с его Искусством — ведь из его тела тоже был изъят дух, и оно также распадется и больше не встанет.

Не ясно ли теперь, не разоблачено ли этим стремление Интеллигенции буржуазной сделать нападение на все левое творчество с целью, чтобы отнять у него живую силу духа.

Но как это сделать<?> Ясно, что необходимо всеми силами протиснуть в череп пролетария красоту Венеры Милосской, соблазнить его бедрами ее, и то-

гда он, пролетарий, влюбленный в ее белое мраморное тело, провозгласит своим сыном все ее Искусство.

Все резолюции, все статьи против футуризма есть не что иное, как заговор Царя Искусства против того, что должно родиться. Бойся же, царь Искусств; и тебе есть чего бояться, ибо родившийся младенец растопчет культуру архитектуры, культуру живописи, культуру Литературы, культуру Театра, как топчет сейчас культуру войны. Тогда только будет доведена до совершенства Революционная симметрия.

Почему все журналисты советских газет не поднимают погромной агитации против театральных постановок, разве они так близки пролетариату и вытекают из его души?

И когда смотришь на меню репертуара, совсем “пролетарское”, <то видишь> — “Царь Эдип”, “Царь Иудейский”, “Царь Федор Иванович <Иоаннович>”, “Цесаревич Алексей”, “Борис Годунов” и проч., проч. цари, дальше “Саломея”, Онегины-помещики.

Да разве возможно протестовать против родного, и все Социалисты тоже носят в душе этого не<на>глядного родного Божка Царя, но только в художественной обстановке, иначе бы они не поддерживали травлю на новое.

Каждый Социалист, по крайней мере с которыми пришлось мне сталкиваться (может быть, несчастный случай), стремится к разрушению Царизма, но целиком стоит на стороне форм его Искусства и остатки культуры всех царских эпох готов с пушками защищать; мало того, он защищает также и всю завоеванную царскую территорию от вторжения каких бы то ни было <художников> левого Искусства.

Надо полагать, что в Советских газетах и журналах пишут все социалисты, а если нет, то, во всяком случае, корректуру наводят социалисты, а следовательно, они согласны с атакой на футуризм, Кубизм, Супрематизм — беспредметное творчество, и горой стоят за то, что создано Царским классом старой формы, изжитой в винах, шампанских, эротах среди бесстыжих Венер, <создано> Интеллигенцией, которая, не удовлетворяясь пьянством натурою, еще породила художников и писателей, которые высекают, и пишут, и описывают будуарные матрацы любви, которые носятся с художественной эротикой как с высш<ими> утонченными препаратами.

Если просмотреть все классическое, взять Рубенса, то ведь много должно попасть не в Музеи, а в дома терпимости — или все попавшие в Музеи вакханалии, этот похабный мясной рынок женщин, унесены <в музеи> со стен упомянутого дома.

Но это Искусство, а Искусство не знает ни приличия, ни неприличия. Перед Искусством (всякая порнография — святое Искусство) как приличие, так и неприличие одинаковы; Искусство, действительно, слепое орудие, и оно, действительно, невинное, его берут и употребляют куда угодно, им пользуется и чувство развратного, которое хочет спасти себя в роскошной, вышитой коврами и шелками, с изящными кроватями спальне.

Поэтому Венера с лебедем очень прилична, и пьяный Бахус за ловлей Венер тоже приличен, и женщина Рубенса с поднятой юбкой тоже прилична, и много-много великого и приличного есть в старом мире, и <поскольку> старая Интеллигенция от дряхлости и [импотенции] не может уже больше жить живой жизнею, то <она> поддерживает свое брюзжащее чувство уже мертвым изображением эпизодов спален любви; от этого <назначения> не спасаются и все натюрморты и портреты, ибо всё — и люди, и предметы — есть принадлежность той же развратной спальни, и вполне понятно, почему обрушивалась она, Интеллигенция, на футуризм, Кубизм и Супрематизм, ведь уж в этих Искусствах нет любви <ни> к Венере, ни к бокалам, ни к лунным пейзажам.

Машина, скорость, цвет. Мир не мяса, а железа, бетона, электричества, моторов, которые являют собой лицо свободного цветового бега.

Вот почему и художники старой Интеллигенции восстают против Нового Мира. Да потому, что старый Мир и его Интеллигентская Культура кончилась, она встретилась с новым железо-радио миром.

И в этом Новом Мире родились вместе с ним и его художники с таким черепом и таким зрением, которые охватывают весь бег и движение железного Мира.

И новая его Интеллигенция тоже железная, электрическая, бетонная и цветная, новая Интеллигенция создалась и родилась Машиной, под шум фабричных колес движений и музык<у> гудков. Машина была его матерью, которая вскормила его стальными стружками и бетонною пылью, которая слух его превратила в Радиовышку, который ловит говор стран Мира. Ее сын бежит, обутый 12-колесными паровозами, и купается в пучине морской подводной лодкой.

Железная Интеллигенция.

И если старая Интеллигенция пользовалась для своих удобств его <пролетария> телом, то лишь до той поры, пока он не окреп и <не> сбросил с своих железных плеч это<го> паразит<а> старого Мира.

Но Молодая Интеллигенция железного Мира еще только встала на ноги, и пока что вносит свои лохмотья в покои старой интеллигенции, занимает будуары, которые под <ее> ногами превратились в сараи, она пока <что> раз-

несла <по ним> сажу и пыль, <впустила> копот фабрик в роскошные салоны и превратила паркетные полы в свинюшники, она надела ее каракулевые и шелковые платья и сейчас же вытерла нос о<б> изящные подолы, а все остальное убранство и мебель разломала и унесла в грязные палатки навозных торговых площадей.

Блестящие города и улицы покрылись грязью сугробов, садики и дворики домов превратились в мусорные ящики, а на Венере Милосской вешают сушить портянки.

И старая уплотненная Интеллигенция ворчит как теща и обвиняет новую Интеллигенцию в грязи. Но позвольте, Вы неправы. Та же в подвалах грязных жившая железная интеллигенция очищала города, она же делала шикарные блестящие ванны, шлифовала зеркала, оправляла <их> в тонко точеную слоновую кость, из красного, черного <дерева> и дуба фанеры делала кровати, нарезала капризные рисунки роскошны<х> паркет<ов>, строила дворцы, изготовляла для вас в изящных упаковках парфюмерию; она заботилась, чтобы лицо ваше было чисто, <ноги> обут<ы> в <туфли> изящны<х> фасон<ов> и чтобы тело ваше дышало свежим воздухом; <железная интеллигенция> поила вас молоком, <кормила> маслом, ветчиною, для вас ловила рыбу в морях и готовила балыки, закапывалась в глубокие недра земли, копала уголь, чтобы вам было тепло.
И ткала шелка, чтобы тело ваше одеть.

И вот вы мне скажите, кто достиг Совершенства чистоты, кто держал в чистоте каждую вещь и не чисты ли выходили шелка и вся материя, и не душисты ли духи в хрустальных флаконах, и <не> шикарные <ли> автомобили подавались в парадному<?> И старая интеллигенция должна дивиться, как этот грязный рабочий ухищрялся ткать чистый шелк. И вот когда он вышел из грязи и оставил всю чистку, старая интеллигенция погибла в грязи.

Но теперь пролетария нет, он стал Железной Рабочей Интеллигенцией современности, и перед ним лежит умерший старый Мир; чужды ему все его формы, <они> ему ненавистны, ибо они не давали ему использовать жизнь в своих формах.

И сейчас, попутно устройств<у> его политической и экономической жизни, должна устанавливаться и жизнь Искусства; и последнее стало еще в предположениях, догадках, что и какое Искусство должна создать Железная Интеллигенция.

Большую заботу и предположения высказывают представители старой интеллигенции, сама же Железная Интеллигенция еще ничего не говорит, и это

происходит потому, что еще время не пришло заняться устройством своих дворцов и жилищ; и когда наступит момент, когда потребуются дворцы для железной интеллигенции и когда сам дворец выйдет из самого существа и будет осознано существо, то тогда будут призваны те архитекторы и художники, которые дают форму ему. Все же Художники и архитекторы существ старой Интеллигенции должны уйти. Богини Венер<ы>, Зевсы, Марсы, Юпитеры, Локаны <так! Лаокооны?>, Давиды, Джиоконды должны убраться со всей своей челядью в края заморские.

В то время, когда десятки тысяч художников обслуживали мир мяса и кости, описывали в книгах, изваяних и холстах любовные похождения, в самом сердце утонченного классика — Рима — вспыхнула Революция в искусстве, которая выставила на своем знамени “Футуризм”, будущее. Что же группа восставших предлагала и какое она видела в будущем Искусство<?> Во-первых, новой красотой она признала скорость, движение, динамик<у>; <она> сказала, что трепет лучей электрического фонаря прекраснее всех венцов святых, что нужно изгнать из академического обихода женские окорока. Машина, завод, шумы, гудки, телефоны, бетон — вот ее элементы новой картины; долой все старые Культуры; и <итальянские футуристы> предложили всем ее старцам завалить рвы своим телом, чтобы прошла по ним молодая мудрость (см. маниф<есты> футур<истов>)[17].

Следовательно, футуризм установил пейзаж железного мира, этого не скрыть, <да> он и не скры<вае>т того, что он отверг все старое, весь Мир кости и мяса сплошь, <вплоть> до механического размножения людей, и <вместо> улыбк<и> Джиоконды поставил вспышку электричес<ких> фонарей.

Но какой же пейзаж видит футуризм<?> Пейзаж футуриста обширен, и глаз футуриста охватывает все движения улицы, города, страны и всего Мира; изображение движения является не только движением <о>дной коляски или паровоза, а является динамическим движением общего, в котором вложена и выражена вселенская сила высшей динамической Мировой силы.

В нем нет иллюстрации движения улицы в Париже или в Токио с ее географическими национальными оттенками, трактованной в обычной перспективе. Изображение футуристического пейзажа является Мировым и может быть рассматриваемо и ощущаемо не эстетикой красоты того шаблона, которым до сих пор меряют произведения, — нет, футуризм может быть постигнут новым чувством, чувством техники, это может быть <названо> шестым чувством.

Сила движения форм элементов в технике повышает напряженность сознания, и оно охватывает тот великий динамизм, на котором основана Мудрость

технического мира, <мира> как вселенного, так и нашего земного, но который незнаком старому художнику.

В этом есть, пожалуй, и существенное различие нового и старого Мира. Новая динамическая футуристическая картина [по-своему одинаково затрагивает, понимается всеми расами человечества] должна быть понята и осознана людьми фабрик, металлист<ами>, моторист<ами>, машинист<ами> и т.д., ибо это очень близко им. Футуризм открывает в каждом металле весь цвет и плотность материала, элемент динамики, так что, усвои<в> ее, мы можем достигнуть чрезвычайно сильных результатов в самой разработке достижения фактуры, а осознанность в чувстве динамического приводит к самой конструкции, которая дает наивысшее напряжение и представление скорости.

Мы с каждым днем стремимся к скорости и силе, и эта сила состоит из чувства динамики, и если чувство развивается в сторону осязаемости в себе динамической силы, тем сильнее будет представление движения.

Это будет достижение только части; необходимо еще достигнуть, развить в себе и чувство пространства. Прошлое Искусство передвигалось только по площади перспективного пути и в клинообразной дороге замыкало свои представления, ибо на линии горизонта сходились лучи его зрения, и представление находилось за забором; в этой небольшой дороге художник строил деревянные коляски, и все небольшое движение копошилось среди перспективных линий.

Но футуризм и здесь сделал усилие, синие куски цветного неба сломаны и перемещены в иной масштаб, дома, люди, автомобили построились по-иному, были установлены новые центры осей, на которых строился бег форм.

Супрематизм идет еще дальше; сохраняя в себе динамику, он раскрыл совершенно синее небо и вышел по-за его пределы в белое бесцветное представление пространства. В мозгу Супрематиста вылинял цвет синего неба, ибо цвет явился препятствием представления о пространстве, белое же не имеет плотности и потому лучи представления проходят в бесконечную бездну и осознанность пространства, позволяют вынести себя, взглянуть на все мировые точки мира в ином масштабе. Цветное пространство, что и перспективный сход линий, замыкают меня, и я не могу овладеть формою и выявить ее всесторонне, не могу раздвинуть ее по-за законы цвета, перспективы и анатомии.

Супрематизм одной своей частью касается технической динамики и ее формы, выходящей в пространство, другой касается <формы> чисто прикладного характера, но особенной конструировки, которая вносит в предмет-вещь пространственность.

В целом Супрематизм есть определенный закон, устанавливающий новое равновесие весомых частей; и <он> вносит своей конструкцией и композицией совершенно новый стиль в мировую, цветовую и объемную сторону. Ни одной стороной <Супрематизм> не касается прошлого Искусства.

Сейчас Мир Супрематизма, т.е. первенство цвета; вся наша Революция окрашена цветом и все ее партии, и сейчас идет бой этих цветов, каждый цвет стремится занять свое первенство, т.е. Супрематию. Так что Супрематизм есть проект хода событий, в котором цвет получил философию современности, и, раскрывая сини<й> кринолин неба, <Супрематизм> выводит наше сознание к новому представлению. В нем нет ни единого осколка прошлого, в нем есть действительность, которая идет сейчас к своей чистоте, футуризм и Кубизм есть следы движения Революции и потому имеют в своем теле массу элементов; и как первая форма Революции уже далеко отстала от современной нам сейчас, так и футуризм и Кубизм отстал или же зафиксировался в данном ему моменте.

Сейчас Революция привела нас к Коммуне, и Коммуна уже перестала быть Революцией, а есть первым камнем культурной закладки Железной Интеллигенции. На этом камне только начнется разверстка всей коммунистической культуры, в которой будет участвовать не класс, а народ. Вот почему нельзя мыслить, чтобы в коммуне культивировались идеи класса, как было раньше, ибо Революция и Коммуна стала бы на старую буржуазную дорогу. Вот почему нельзя говорить о пролетарском Искусстве, ибо это будет подобно буржуазной императорской идее думать только о культуре белой кости дворянских орденов. Пролетарий как новая Железная Интеллигенция является и боевым авангардом народным, который послан сутью народной вырвать из рук царской буржуазии дух, уворованный царской буржуазной интеллигенцией у народа и тем лишив<шей> его жизни.

Задача пролетариата будет окончена, когда духовная сила будет вырвана, и он принесет знамена победы, и дух будет вольным народным. Дух — единая ценность, которая может быть собственность<ю> каждого, т.е. каждый может брать ее столько, сколько ему угодно будет.

Когда в будущем шар зеленый превратится в коммуну, вождям Революции и основателям Коммуны народ поставит памят<ник>; когда политическая кровавая борьба угаснет и пепел будет распылен в безднах, новые вожди восстанут, вожди Искусства Коммуны, и целью и жизнью Коммунаров будет Картина Коммуны; как внутренняя, так и внешняя жизнь коммуны будет покрыта красотой ее живого духа, ибо все в мире стремится к красоте и все в мире картинится по пути перевоплощаемости, устанавливая всё новые и новые формы.

Но чтобы Культура Коммуны была чиста и чтобы она действительно несла с собою свое новое лицо, чтобы она выковала во Вселенском Мире свой новый образ, необходимо воспитать сейчас же растущее поколение в новом, необходимо учить поколение ходить на новом Коммунарном Камне. Этот камень должен быть чист, и ритм хода должен быть нов.

И этот новый ход в политическом <и> экономическом смысле уже идет к своему чистому началу, новая рука коммуны беспощадно искореняет всю старую политику и экономику. Такой же системы должна держаться Коммуна и в вопросах творчества-Искусства, и <она должна> наложить свою руку и на все организации Профессиональных Художественных союзов. Все художники оберегают себя всеми крестами Божеской и Дьявольской силы и крестами открещиваются от политики: они, мол-де, никуда <не входят и никому> не принадлежат, и ничью веру не исповедуют, и ни в какой партии не состоят, они, художники, стоят на платформе Искусства. Здесь, конечно, такой аргумент веский, ибо Искусство, как я уже говорил, равноценно и уважаемо всеми партиями и царями.

Но только как бы они не стояли на платформе всеми одинаково почитаемой, коммунисты должны отнестись к ним со вниманием.

Если Революция вырвала духовную творческую силу из рук одного класса, то она вырвала его как силу, через которую сможет привести в жизнь свои творческие формы; эти творческие формы Революция имела в себе, но они были мертвы и лежали в погребах и внутри Революционных горнов. Без огня духа им не воскреснуть, а дух был уворован, и вот теперь воры изловлены, и животворящие силы привели в движение творческий аппарат Революции, и с такой же силой <Революция должна> вторгнуться в Государство Искусства и вырвать оттуда дух, чтобы также умерло и Государство Искусства под скипетром Царя Искусства.

Царь Искусства родил армии художников, которые как бы ни открещивались, но все-таки были убранством и песнопевцами Культуры его царского класса, которая ныне употребляет все силы и обвинения против хамского левого Искусства, чтобы предать его казни и воздвигнуть свое. Не одна Интеллигенция Царя Искусства противится, но и все художники ее <левое Искусство> тоже ненавидят, ибо они те же бескусники, специалисты буржуазной эстетической компании.

Форма экономически-политической жизни Царских Государств <современности> не нужна, и Коммунисты следят за каждым шагом приглашенных специалистов, чтобы они где-либо не завинтили дверную ручку в стиле Людовика

или Керенского. Также Искусство остается Искусством, но необходимо за ним наблюдать, чтобы оно тоже не завинтило Барокко, ведь оно, Искусство, может все сделать, и царские покои, и комнату Коммуниста, и потому мне не все равно, что будет в моем покое или комнате.

И как в каждой форме Государственной каждая форма и деталь ее пропитана известной культурой, так и в Искусстве каждая форма пропитана той культурой, в которой родился художник и воспитался. Поэтому сейчас ждут того и говорят о том Художнике Коммуны, который должен прийти и строить [<высказывают> всевозможные догадки, какой же он должен быть].

Что же значит непрестанный спор о нем<?> Да ведь он, спор, есть не что иное, как рождение самого художника, в споре мы хотим его родить и видеть. Поэтому старый художественный Мир спешит, чтобы во вновь рожденного художника влить наибольше процентов своей культуры, и потому спешит оплодотворить коммунистов своей научно-художественно-музейной культурой, выставляя все достоинства производителей Римской и Греческой классической Расы, породистых Рубенсов, Ван Дейков, Тицианов.

В основе <политики> Коммунистов лежит как раз забота о том, чтобы все расы вывести из крови и уравнить, даже не уравнить, а уничтожить. Вся национальная расовая культура будет Мировой Коммунарной Культурой, и шар зеленый будет опоясан поясом “Земля Коммуна”. Тоже должно быть выведено <прочь> и расовое в Искусстве, и Коммунисты знают элементы расовых производителей, должны также знать их и в Искусстве. И также уничтожить и вывести из школ.

Все организации художественные, несущие в себе принципы и культуру прошлого Искусства, не должны быть рассадниками в Коммуне, и лишь те организации имеют право, в которых нет культуры или сближения с прошлым.

Наглядный образец — выстроенный Казанский вокзал и Музей Александра III есть культура Царского Интеллигентского общественного мнения.

И <ни> таковые образцы, ни их строители не могут быть ни учителями, ни строителями коммунарных построек — Искусству Коммуны не нужны классическая Фидиевская Греция и римские воскресшие Боги. У ней не будет никаких Богов, ибо она будет сама богом новой Культуры, и от его крови и произойдет новая Культура.

И этот новый Бог очистится и выметет все, не оставит камня на камне и ни одной дверной стильной ручки прошлого. И уже сейчас много есть примеров, правда, они небольшие, но думаю, что из маленького семени вырастет большое горчичное дерево.

В Петрограде разобран забор Зимнего дворца[18]. Что же это значит, кто это сделал<?> Это сделала рука нового зарождающегося Бога Коммунистического Искусства, он нашел в заборе и в его завитках Культуру прошлого Бога и уничтожил его; и думаю, что если бы были искренни Музейные охранники старины, они бы высказали свою боль, рассказали бы, как у них перевернулось сердце, но это сделало правительство, и они <лишь> ворчат в глухих углах. Но если бы это сделали футуристы, тогда затрещали бы и газеты, и доклады.

Но это только исполнение одного из пунктов футуристического Манифеста, и я уверен, что такая же участь постигнет и сам Зимний дворец, ибо перед рукою нового Бога, архитектора Коммуны, не устоит ничто из прошлого.

Вот для чего спешат все исторические лбы добиться аудиенции <у> Коммунистических правительств, чтобы под видом Искусства как Культуры сохранить бескоронную личину прошлого. И Социалисты идут на это и обещают вылезти[19].

Но вылезание и влезание в одежду прошлого есть передача <новому> Искусству духовной силы форм и принципов прошлого, и тем <самым Социалисты помогают> ослабить силу Искусства Коммуны.

Другие Социалисты-Коммунисты говорят, что в коммуне будет полная свобода Искусству, но я думаю, что есть еще нечто такое, что не в силах сделать <и> самому наисвободнейшему Государству, — есть закон отживания; кажется, что ветви деревьев имеют право одинаковое на существование, но оказывается, что живут верхние, а нижние отпадают.

Так и все ветви народного ствола отпадут, так как они тяжат <так!> рост его ствола.

Народ — ствол, корни которого находятся во вселенной мира его сознания, и культура его идет бесконечно, ибо культура и есть его шаг в будущее, и на этой бесконечности растут ветви, а ветви есть его культура как веха пройденного, и по мере роста ветви культуры отпадают, ибо дух уходит с ним в будущее, а потому растут и развиваются новые. И в наше время свершается наивеличайший момент, момент Мирового торжества, когда наше сознание из ветвей культуры прошлого переходит в новую ветвь. Вот почему все до единой организации, в которую попали люди прошлой культуры, должны умереть как ветви прошлого, вот почему должны погибнуть все наиреволюционнейшие организации со всеми великими...[20].

18 951-ый “Евгений Онегин”

Артист перестроится в новый аппарат восприимчивости, основанной на творческом беспредметном создании новой формы построенных звуко-слов мимики и жеста, которые возникнут от внутреннего движения творческой инициативы.

Ныне он имитатор, изображатель, копировщик, вцеплен<ный> в формы всевозможных зигзагов жизненной сутолоки, его внутреннее зависит от состояния видимого общего тела жизни, что диктует ему <представление> о себе, о своем образе, ибо каждый случай хочет видеть себя в зеркале, а зеркалом таким является артист, художник, литератор, поэт, и каждый случай хочет быть отраженным не в каком-либо зеркале [— ему нужно] отразиться в оправе художественного, для чего <он> подчиняет себе артиста, и артист весь свой внутренний аппарат напрягает и отражает, но не себя, а тот случай жизненной сутолоки, который вечно находится в тоске, веселии, на гробу и в гробе, в морали, любви, разврате, в сплетне и правде и во всех иных явлениях, происшедших от брачных уз перечисленных случаев.

Самый главный случай — сюжет — жилет и лифчик артиста, в нем он задыхается в продолжение всего представления, <это> единственный мундир, без которого ему не выйти.

Сплетня спален, любовные похождения, смерть и веревка повешенного есть главные ордена артистического мундира, а каждое слово, воткнутое в его душу, — слово загрязнившихся любовников, сплетников, эротоманов, — выскакивает на подмостки после художественной чистки и поглощается той же мещанской толпой в свое прожорливое брюхо. Оно довольно, хлопает, награждает <артиста> как чистоопрятн<ого> слугу.

Современность должна отказаться от обжирания любовью, довольно одних спален, — подмостки театра необходимо отдать под творческое живое. На современных подмостках не должно показывать ретроспектив любови прошедших любовников, как и всю иллюстрацию жизненных закоулков, они прекраснее в природе, там они живые, но подделываться под них, выворачивать их наизнанку — <значит> лишить их жизни. Посмотрите на грим — разве артисты не уподобляются мертвецам<?> Прекрасное лицо гримируется [в] мертвы<е> <...> тел<а> покойников паклями, краск<ами> и друг<им>[1]. (Но это художе-

ственная постановка.) Нет, это не художественная постановка, а простое непонимание театра, в особенности теперь, когда его новая форма должна превратиться в творческий духовный центр живого, в основе которого должно лечь не понимание, а “непонимание”[2].

Творческие слова нового артиста дадут элементы подобно цветку, который не говорит, но заставляет жить наше чувство, и <подобно> птиц<ам>, которые поют непонятные песни, но <в них> многое говорит нашему внутреннему. Эпоха скоморошества прошла, и нужно видеть в себе новое, но не рыться в саркофагах прошлого и придумывать современные гримы старому умершему миру. Он для того и умер, чтобы его элементы нашли новый образ, и вовсе не желает быть опять вымазан в надоевший ему грим прошлого.

Достоевский был жив, и люди его были живы, а вы теперь надеваете маски мертвых.

Искусство театра осталось сзади далеко, с ним же осталось и искусство архитектуры, — <это> два каких-то гренадера, которые никак не могут выйти из плена Саломеи и классической Греции. Авангарды[3] других искусств уже у современности ждут новаторов театра и архитектуры.

Но последних вряд ли дождутся, ибо они запутались в сиреневых кустах и в любовных одеялах, вишневых садах, в коронных салонах царя Эдипа, Царя Иудейского, Цесаревича Алексея и кабинетах банкиров и директоров, и в парфюмерных будуарах; одни <не могут выйти>, ошеломленные звуком осенних скрипок, другие все ищут синего попугая в катакомбах Художественного театра.

Новаторам современности нечего ждать, пока будет найден синий попугай, — нужно выделить из авангарда часть творцов и захватить подмостки, предварительно выбросив всю амуницию гвардейских героев и корсеты их любовниц. И начать строить, но не искать. Новый путь не ищут, а делают.

Новый театр живой, и в этом конец театру как таковому. Создается новая трибуна творческого духа; будучи живым, <искусство нового театра> не требует репетиций, ибо оно — действо, находящееся в сверх-Разумном Интуитивном творчестве, выходя<щее> по-за пределы сознания как <условия> понятности, так как реагирование <на> действ<о> не влучается <не умещается> в разум понимания, а касается Интуитивного внутреннего [состояния][4].

Повторить таковое действо нельзя, ибо оно рождается раз и бежит, растет и изменяет свой вид, каждый раз новое и живое[5], и никакие гримы, мертвые наклейки ему не свойственны, и никакие сюртуки и кринолины не подойдут.

Артисты сегодняшние подобны трафаретам; их, вначале живых, берут в студии и вырезывают в <их> внутренности трафарет, согласно которо<му> роль Фауста, Царя Эдипа, Саломеи, Цесаревича Алексея обрисуется без ошибки, — <однако это -> роли царей и Дон Кихотов, но роли артиста как такового нет, внутреннее его вырезано. И так до смерти, пока не сотрется роленосец. Но за ним готовится новый, и уже продолжает 18 951<-й> раз Евгения Онегина, и как новый трафарет дает яркий рисунок Онегина и т.д.

В нашем времени Театрального Искусства как источник живой воды — Художественный театр. Так многие думают, но на деле стоит уже много лет Художественный труп, и некогда, может быть, живые волны, вылепленные над входом его, застыли и стали не живой, а мертвой водой[6]. Но иллюзия в толпе держится, и кажется, что он жив, но толпа никогда не может узнать, умер ли или нет, пока врач не констатирует смерть.

И Художественный театр чувствует, что неладно в организме, и, войдя в молодых искателей Синей птицы, думает за ними спрятать свое мертвое лицо.

Нельзя <его, однако,> скрыть, нужно быть самим живым и не надеяться ни на Достоевских, ни Мережковских, ни Юшкевичей, ибо все это уже прошло. Нужен новый восприниматель. Но этого мало, нужно найти жизнь улетевшую — дух, который умер от успешных спектаклей.

Буква, звук, цвет, движение как таковые — вот элементы, через которые <произойдет> рождение нового. Но этого не уяснить художественным мертвецам, и им не воскреснуть (это единственный случай абсолютной смерти в природе).

Идя по пути Буквы, звука, цвета, жеста, объема, артист разовьет силу внутреннего, так как в не<м> сойдутся элементы, его творческая инициатива получит живую энергию, и он станет в неразрывном природы. Перестанет быть денщиком ее и не будет выметать из задворков случаи и комбинации любовных похождений.

Сцена серьезна, как черное и белое, ничто на ней не смешно, таков современный театр. Ее кулуары — священные подступы, а сам театр священнее церкви (не в прямом смысле). Он не кушетка <для> отдыха, не забор, где развешивают брачное белье.

Из старого театра должны остаться только элементы, а все остальное погибнет как допотопные животные.

Года два или три тому назад Камерный театр, главным вождем-инструктором коего является Таиров, приступил к постановке нового на новом, для чего были собраны и новые силы, в том числе и новый художник-декоратор, в лице которого [явилась] была художница Александра Экстер. Приглашая художницу

левого толка Искусства, со стороны Камерного была сделана большая смелость или отчаяние, заставившее хвататься за что угодно, чтобы спасти ладью “Онегиных”! (Я полагал, что постановка Экстер была первой и последней, но оказалось, что в нынешнем сезоне она была в Петрограде[7]). Я помню, когда Таиров перед поднятием занавеса сказал небольшую речь о молодости театра и о его новых путях, я ждал необыкновенного[8]. Занавесь поднялась, и что же — Саломея! Современно выкрашенная в защитный цвет Нового Искусства. Фамира облек<ся> в тогу кубизма. Новый Камерный театр задумал использовать все современные изобретения Нового Искусства и вымазать ими все саркофаги мощей прошлого. В этом удивительное сходство <театра и> архитектурного искусства тоже “новаторов”, которые также использовали все технические новаторские изобретения и подмазали стили от Адама до потопа, остановившись на горе классической Греции. И как те, так и другие стараются вымазать пирог современности во все 18 стилей и подсунуть пролетариату, новому классу, хозяину современности.

Многие художники и новаторы, прельщаясь, не знают, что делают: их приглашают в исключительных случаях, и <они> сами участвуют в подмалевке трупа. Непростительно худож<нице> Экстер было участвовать <в этом> и весь свой дух отдать на прекрасу[9] умершего.

Мне показалось странным, зачем было Камерному театру вместе с Таировым искать новых путей, ходить по оврагам, зарослям, когда есть прекрасные грунтовые <и> асфальтовые дороги к любому кладбищу персидскому, негритянскому, русскому (Ваганьково). <Нужно было лишь> взять автомобиль и привезти любой сюжет, какого угодно стиля, национальности и вероисповедания — как это делают авторитеты от архитектуры. Там о новых путях совсем не думают, ибо существуют два пути: Греция — отделение в России Румянцевский музей, и Ярославль — отдел русского стиля.

Театр Камерный хотел обновиться: надоевшего Ваню раскрасил под Кубизм. Но Ваня остался Ваней, все его узнали, “страсть выдала”, а вся затея использовать Новое Искусство осталась ни при чем. И оно <,Новое Искусство,> никогда не может войти в будуар Саломеи, в кабинет банкира, директора, оно не может войти во все стерилизованное сознание интеллигенции, ибо она тот же труп, голова которой покрыта мещанским колпаком и которая ныне хочет покрыть тем же мещанским колпаком “понятного” растущий новый класс пролетариата. Заменив “непонятное” Царем Иудейским, Цесаревичем Алексеем, Царем Эдипом, Царем Иродом и проч., проч., проч. понятными постановками.

10.V.19 г.

К.Малевич

Материалы для сборника “Интернационал искусства”

НОВАТОРАМ ВСЕГО МИРА

Новаторы всего мира — новый полюс революционной оси вращает силою огня тяжеловесный наш Шар.

Миллионы проводов как щетины устремляются, просекая диаметр мира.

Необычайный кратер раскрыл горло. Живот огня расплавил в нем короны веков. Мы плавим лавину, хребтов горы, льем и куем новый образ свой.

Восстает лицо из взрытых упругих хребтов, параболический мозг спины скользит, разрывая пространство.

Грудь его бьют бегущие дни атаку, тревожа кладбища, голос трубит горло восстания.

Пальцы рук бьют звенящие части света, а океаны как зеркала отражают лик его тем, кто висит в неведомых безднах пространства.

Чан его новой души переполнен чудом, в котором необычные сны революционных прообразов превращаются в реальный вид современности.

Новаторы мира, обуйте скорее ноги многоколесными паровозами и мчитесь, напоенные огнем, к нам. Несите частицы его лика и мощи.

Мы ждем вас у горнов, котлы кипят его мудрости, готовы опрокинуться в чашу черепа.

Тьма восстала и потухло утонченное, лаком культуры вымазанное солнце и все изнеженное холей Искусство как хрусталь треснул при прикосновении стальной поступи ног Современности.

Во тьме проснулся мир новых исчислений, на площади началась игра мячей 19-ти веков. 19-ть мячей культуры расшиблены 20<-м> веком, образовав первое число календаря Нового Века.

Книга тысячелетий сожжена и пепел стерт. Заряжен в пучину, я жду ударника, последний выстрел 19-го Века.

В честь вашего приезда будет сожжен костер из утонченных мантий, пересыпанный мудростью старейших книг.

Фейерверк оповестит миры вертящихся планет.

И с вами, футбол шаров, начнем игру в пространстве.

Новаторы мировых стран, бегите, ибо завтра не узнаете нас. Мы с шарами Веков бросаем первый шар, несущий тайну тьмы, новых исчислений.

Россия. Международное Бюро “Интернационал Искусства”

ТЕЗИСЫ К СТАТЬЕ К.МАЛЕВИЧА

1. Точным Началом всего была бесконечность, а бесконечностью было “Я”, и оно есть сейчас и будет всегда. В нем Мудрость вселенной, ибо она была в нем и есть. Вселенная — творчество бесконечности, творчество — движение Мысли, мысль — семья реальной системы. Система — Искусство. Искусство — мастерство, которым реализуется творческая Идея.

2. Человечество есть та кисть, резец и молот, которое вечно строит мировую картину. Но нет еще такого искусства, которое на своем экране показало ее, и человек смог бы увидеть общую сумму всего своего труда в мировой картине. Я намечаю этот экран. Экраном этим должно быть представление. Но чтобы охватить представлением Мирового Творчества картинности, необходимо изобресть знаки, которые смогли бы быть проводником состояния живого мира.

3. Самой высшей и чистой художественной творческой постройкой можно считать то произведение, которое в своем теле не имеет ни одной формы существующего, состоит из элементов природы и образует собою остов вновь возникающего.

Всякие изображения видов природы или предметов человеческого творчества могут быть интересными для зоологии, ботаники и других наук как наглядн<ые> пособия. Но не могут служить украшением даже в преображенном виде, так как будут вносить подделку, фальсификат живого. Дадут искаженную мертвую форму. Но не живую.

4. Все, что стремится к увеличению творческой идеи, не возвращаясь к существующему подражанию, претворению, композиции существующего и эстетизации, имеет идею точного начала.

5. Все художественные выставки должны быть выставками проектов преобразования мировой картины. Город, храм, дворец являются живой новой формой мирового дела; искусство техники — истинный остов мирового преобразования и образования.

Человек идет только по живому пути, ибо он жив и все живо, и то, что делает, должно быть живым, и труп разлагающийся тоже жив, но смертен для нас только тем, что мы потеряли нить с ним сообщения.

"ПЕРВЫМ НАЧАЛОМ ВСЕГО БЫЛА БЕСКОНЕЧНОСТЬ..."

1) Первым[1] Началом всего была бесконечность, а бесконечностью было "Я", и оно есть сейчас и будет всегда. В нем Мудрость вселенной, ибо она была в нем и есть. Вселенная — творчество бесконечности, творчество — движение Мысли, Мысль — семья реальной системы. Система — Искусство. Искусство — мастерство, которым реализируется творческая Идея.

2) Возникла мысль познать существующее, познать то, что Великий Интуитивный Разум Вселенного "Я" сотворил. Это познание необходимо Разуму, чтобы интуитивное сверхразумное утверждение до конца реализировать в сознании. Так как только после осознания и реализации мы можем двинуться в бесконечное и обозначить движение нашего существа. Познание происходит через ряд способов, и в ряду способов проникновения был способ изображения. Отсюда произошло то, что называется Изобразительным Искусством.

3) Изобразительное Искусство, с одной стороны, было способом Научного проникновения познания существующего — Творчества природы. С другой стороны — было способом украшения вещи. Желание или инстинкт украшения остался от той же великой и мудрой природы, которая украсила цветящимися перьями птиц, убрала листьями деревья и каждый листик вырезала в особый орнамент. Но так как самому из прекрасных <результатов> творчества — человеку — понадобилось изобресть <такие> новые технические жизни, как вещи, поезда, дома и т.д., то искусство украшения получило свое новое великое назначение — украшать творческие формы и стремиться к картинности мировой симметрии вещей как форм. Следовательно, Изобразительное Искусство можно

Первый лист статьи "Первым началом была бесконечность...". Весна 1919

разделить на три начала: научно-познавательное, украшающее и творческое изображение форм нового скелета преображающегося мира как продление бесконечности идеи, т.е. точного начала, в сути которого лежит картина мира и у которого есть средство — искусство, и потому оно должно быть великим, ибо оно средство, от которого зависит каждая деталь картины. Природа разновкусна, и много вкусов имеет человек, но перед искусством все вкусы как природы, <так> и человека равны.

4) Человечество есть та кисть, резец и молот, которое вечно строит мировую картину. Но нет еще такого искусства, которое бы на своем экране показало ее, и человек смог бы увидеть общую сумму всего своего труда в мировой картине. Я намечаю этот экран. Экраном этим должно быть представление. Но чтобы охватить представлением Мирового Творчества картинности, необходимо изобресть знаки, которые смогли бы быть проводником состояния живого мира. Для этого необходимо познать его динамическое вседвижение как главную ось, по которой вращаются все его формы, потом пространство и время. Сейчас, как бы предвидя эту потребность, футуризм в своих изобразительных знаках как раз имеет идею вседвижения, а в его формах выражается сила динамизма вещи, пространство и время; его знаки дают начало нашему представлению развиться в широкой восприимчивости и виденью всех элементов в мировом представлении. Если мы можем себе представить какую-либо вещь не только того, что мы видим, но и того, что мы знаем, то, очевидно, возможно представить себе и все движение американских фабрик, ибо элементы <их> общемировые, и следовательно, необходимо добыть знаки, свойственные их элементам. И в ныне изгоняемом реакцией Искусств<е> — футуризме — этот мировой пейзаж как раз начинает свое большое развитие. (Да будет известно реакции, что футуризма идея лежит в ныне почитаемом Ван Гоге, который через трактуемые вещи проводил идею Мирового Вседвижения, динамического состояния и никакой буржуазной мысли не проводил. Но ни маститые знатоки Искусства, ни толпа интеллигенции этого не видела и не видит и принимает его постольку, поскольку улавливает предмет, т.е. пустой чехол. Но чехол понятнее самого чемодана, в чемодан необходимо проникнуть, а это труд, а потому выругался и ушел.)

5) Самой высшей и чистой художественной творческой постройкой можно считать то произведение, которое в своем теле не имеет ни одной формы существующего, состоит из элементов природы и образует собою остов вновь возникающего.

6) Всякие изображения видов природы или предметов человеческого творчества могут быть интересными для зоологии, ботаники и других наук как наглядн<ые> пособия. Но не могут служить украшением даже в преображенном виде, так как будут носить подделку, фальсификат живого. Дадут искаженную мертвую форму. Но неживую.

7) Художник, как и все человечество, стремится к картине. Но народ не художник, и разница между ними та, что народ стремится к живой картине, к точному началу — художник к мертвой. Народ видел Богов живыми в своем сознании, но художник передал их в камне мертвыми и все остальное из живого превращает в мертвое, оставляя живое в сознании. Только архитектура живое искусство, за исключением в ней всех украшений классических фигур и других вещей природы. Эти места можно назвать мертвыми. К мертвому месту относятся и все панно предметного характера, т.е. писанного с предмета и природы. Вся постройка архитектурного здания происходит в художественно целесообразном плане, только плоскость стены не входит как форма художественной композиции, потому она как архитектурная часть здания или закрашивается, или заклеивается обоями как пустое место. А если бы стену как плоскость ввести в композицию, то всякие панно и росписи были бы нелепыми. Но если стена требует, чтобы ее превратить в окраску, то окрашивать ее можно только плоскостью как элементом, вытекающим из ее сути, всякое другое объемное изображение будет нарушением и уничтожением стены.

8) Все, что стремится к увеличению творческой идеи, не возвращаясь к существующему подражанию, претворению, композиции существующего и эстетизации, имеет идею точного начала.

9) Природа всегда прекрасна жизнью своего творчества, а творчество имеет одну-единую цель создать картину, и всякое в ней существо наделено этой великой заботой, и оно стремится вечно оперить себя цветом, рисунком и создать формы. Природа бросила миллиарды семян этой цели, и они приняли каждое свою форму, и <каждое> одело свою картину одеждой и стало развивать свою симметрию и вкус. И эта симметрия — живая и вечно движущаяся, а потому нет ни единого момента, чтобы она остановилась. Самым мудрейшим из семьи объявил себя человек, и то, что он делает, является высшим в природе началом. В своих произведениях поглотивший всю мудрость живого (мертвого нет) должен дать свое творчество живым и преобразовать в новые образы, выбрав из них всю силу существующего.

Так развивается начало семени в бесконечном, принимая новые формы по мере своего внедрения в новую осознанность, что образует современное ей время.

Художник имеет привилегию, на него обращают особое внимание, <к н>ему особое отношение, в нем видят семя красоты, и он является кистью мировой картины. Он открывает красоту, и через его уста и кисть говорит природа о своей красоте; и почет и особое отношение к нему Народа — есть инстинкт природы как цель видеть в нем мир картиною красным. И все <сделать прекрасным>, что окружает меня и самого себя, ибо я неустанно стремлюсь к тому, чтобы себя сделать красивым как извне, так и внутри (хотя о последнем меньше заботятся. Оно не всякому видно).

Но если сама природа говорит через уста, кисть, резец и молот о своей красоте, то это не значит, что необходимо писать, изображать ее, ибо тогда никогда ее форма не сдвинулась бы и не преобразовалась бы, и само повторение было бы мертвым отображением ее лика миллионных живых семян, которые видоизменяются и принимают новую красоту. И чтобы идти в природе, ибо помимо мы не можем идти, — должны <художники> выявлять новые и новые формы живые и никакой картины на холсте не должны изображать, а если она изображена, то явится мертвым проектом, который нужно оживить, как машину паром, электричеством.

Все художественные выставки должны быть выставками проектов преобразования мировой картины. Город, храм, дворец являются живой новой формой мирового дела, искусство техники — истинный остов мирового преобразования и образования.

Человек идет только по живому пути, ибо он жив и все живо, и то, что он делает, должно быть живым, и труп разлагающийся тоже жив, но смертен для нас только тем, что мы потеряли нить с ним сообщения. Мы изобрели в веках способы сообщения друг с другом и постепенно их изменяем на новые: слово, телефон, телеграф, радио и масса других. Но перед нами лежит огромная пропасть; <а если> найти способ, чтобы в момент смерти быть готовыми установить с новой жизнью связь, тогда будет побеждена смерть. Много для нас существует смертельных видов, и мы неустанно проникаем в них. Но человеку много еще предстоит работы над своим организмом, чтобы довести его до совершенства такого, как довел машину паровоз<а>, который можно разобрать и вынуть все внутренности, заменить новыми, и паровоз живет. Тогда только мы сможем умереть, когда пожелаем сами.

Но это другой вопрос, я же хочу сказать о картине и о работе художника, что истинный художник является вечным работником упорядочения и введения в новые симметрии творчества природы. Природа создала растения, лес, цветы, камни и т.д. Все это лежит, растет, но человек движет творчески их дальше. Леса складывает в иную форму и порядок: забор, дом, башни, лодки;

песок, глин<у> из слоев укладывает в прессы и делает кирпич, и строит новую необыкновенную форму, и вносит в природу новую, доселе небывалую деталь общей мировой картины; все, что есть в природе, все элементы и тела принимают другой вид, и мировая картина становится новой; уже не раз Шар Мира изменил свою одежду картины, и уже не раз изменились скелеты его живых созданий, и они изменяются сейчас. Вот почему картина художника должна быть всегда иная и никогда не должна украшать или повторять природу, так как в нем, художнике, есть большая ответственность за картину мира.

Как птицы в природе окрашены в дали гор в синий цвет, так и паровозы, пароходы, автомобили, аэропланы окрашены, но эту окраску, как и форму, им должны дать художники, и только богу Технику остается вдохнуть живой дух. Вот новый современный художник Мировой картины. И когда лоб наковальни превратится в палитру, тогда наступит торжество новое, и человечество придет к истинной своей природе — картине, и лозунгом его новым будет “картина”.

10) Чтобы достигнуть быстрой смены мировой картины и чтобы не застаиваться в одном и том же омуте вкуса, необходима мудрость государства и высок<ая> культур<а> его сознания, чтобы оно не шарахалось в сторону от невиданной формы. Новатор-изобретатель является для государства его живой осью, новатор-изобретатель никогда не оденет костюм старых греков, римлян и ассирийцев — это принадлежность музеев и наших кладбищенских подмостков театра и архитектурных проектов наших старьевщиков-архитекторов. Их архитектура — Казанский вокзал в Москве, Музей изящных искусств (Александра III) и много других <строений> — напоминает Рамзеса II, говорящего по телефону. Если государство осознает эту нелепость, то оно должно дать новому дорогу и даже доверять ему тогда, когда оно не будет понятно.

И в данный момент, когда Российское Советское Государство стоит на грани Мировой Революционной победы, в центре своем должно готовить новый лозунг, картину своему государству. Но только не ассирийского, греческого или римского стиля.

Прекрасны цветные птицы в цейлонском девственном лесу, но не хуже их аэропланы в девственном пространстве современности!

11) Нами осознается “нечто”, и мы стремимся проникнуть в него и превратить его в “что”. Само проникновение требует утилитарных изобретений, и они собою превращают нечто в определенную плоскость современности. Таким образом, мировая картина меняется и не может останавливаться,

в силу чего законно отпадают ее предыдущие культурные завоевания и изобретения, и самая культура старого, может быть, по сравнении с новым познанием явится ненужной и обременяющей мозг багажом музейности.

Согласно новым опознаниям, мы должны будем приспособлять себя к новой переорганизации, и, может быть, воздух отпадет, и нашим легким необходимо будет уподобиться автомобил<ям>, дышащим бензином. Поэтому в глубине осознания должен быть художник как творец новой живой утилитарной формы, как руководящее начало художественного вида.

12) В древности художники природу превращали в эстетическую идеализованную форму, и всякая такая форма была утилитарна, украшала здание, храм, дворцы и т.д. Человек находил, что созданная утилитарная форма недостаточно красива, и <тогда> он украшал ее изображением природы, что приспособлял к форме в примитивном идеальном виде.

И все греческие статуи, находящиеся ныне в музеях, представляются вырванными из той утилитарной обстановки им современного торжества, уподобляются обеденной посуде, которая лежит в сундуке.

И наше поколение художников смотрит и изучает в них искусство, и, научившись, им же исполня<е>т современного натурщика. Но дело все в том, что это великое искусство в нашей современности является чудны́м, как искусство нашего портного, сшившего смокинг Христу. Ибо то великое искусство само по себе приводит форму в то состояние, которое было тысячи[2] лет назад.

Раньше искусство привело мрамор к божественной красоте Венеры, воображаемой богине, и образ ее был выведен из современной тому времени женщины. И она стала богинею торжества.

Но художники, скульпторы, живописцы, а в особенности архитекторы во что бы то ни стало это искусство и его образ хотят приспособить к современной эпохе и во что бы то ни стало хотят водрузить Венеру в депо нашего железобетонного электрического времени, желая, чтобы жители депо и фабрик так же торжествовали перед Венерой, как некогда потомки и современники Фидия.

13) Современность имеет своих портных, и они ей шьют современное платье, и никогда не удастся ее одеть в старый корсет эстетического прошлого; только архитекторы, верные пажи королевы Венеры, стараются ее шлейфами покрыть стропила современности.

14) Государственная катастрофа бывает только для одной части граждан, но для другой есть торжество нового Государственного Начала. Поэтому катастрофы как таковой нет, а есть сдвиг, шаг, и шаг зачастую внезапный, и

эта внезапность давит неподготовленных, и в такой катастрофе виновно государство, которое замкнулось в лабиринтах государственного мозга и не выходило на воздух. Такие же катастрофы происходят и в искусстве. Часть художников запирается по клеткам всевозможных государственных времен, и сидя во всех веках, из каждого века Государства выносят по халату в современность, и в нашем современном искусстве образовалась великая учредилка с представителями всех умерших и живых шахов персидских. И ее ждет катастрофа, ибо новому государству вкус старого не нужен.

У-ЭЛ-ИЗМ. Материалы к манифесту

ДЕКЛАРАЦИЯ У ЭЛ ЭЛЬ ЭЛ УЛ ТЕ КА

В живописном цветовом искусстве и творчестве образовались ценности; время зубами челюстей очистило, отшлифовало, культивировало живописные цветовые акции художественных банков.

<Нужно> своевременно приступить к окончательной ликвидации торговых банков Тицианов и фараонов времен и освободить порабощенных живописными цветными векселями художников от оплаты процентов в пользу живописных банкиров.

Плантации цветов реквизированы, и их акции, векселя признаются недействительными.

Современность Искусства-творчества живописного есть плоскость и объем как таковые, и мы превозмогаем их.

Нужно раскрепощение от узкопрофессионального устремления, чтобы не превратиться в орудие цветоживописных фабрик.

Живопись кончена, как и цвет, и Искусство.

С пьедестала современных совершенств представляется убожеством, скудоумием прошлого и современного Художник, поэт, музыкант, как и поэзия, композиция и гитара, скрипка, мандолина, лира, муза и театральные подмостки.

Позор <им> и недостойны быть сегодня <те>, кто оставляет пути, по которым сможет проходить старое.

Строим [новые дороги], по которым старое не сможет ступать.

Мы вырвем дорогу с-под ног как полотенце и пустим по ветру.

Предупреждаем, что видимая реальность, явленный вид уже мертвый остывший след; в этом одна из главных разниц, отделяющая нас от всех, кто трепещет перед изображением.

Живо только то, что внутри нас, а видимая реальность лишь знак, говорящий о жизни[1].

Самые великолепные формы творческих сил только тогда живы, когда находятся в познании У ЭЛА ЭЛЬ УЛА[2].

Потому нет у нас ценностей накоплений, и мы легки, ибо следы прохождений У эла эль ула не несем на горбе своего черепа.

Время в бесконечном беге представлений обозначенного ухода сил к новому У эла эль улу (человеку) срывает маску маскарада улыбок, обезьяних ужимок, разрывает заплаты вековых культур.

Современность закатывается в путанице разоренных систем перехода. *У эл эль эл ул те ка* в темном и белом являет совершенства.

Мы предвещаем <так! перемещаем?> в фосфоры огня движение, перемеща<ем> пространства, колыша стены мозговых мировых заплат, деля единицы его накоплений.

Довольно фабрик цветовых узоров и мячей сплетений объемов, чудовищных неразберих сутолок.

Художники, все к нам, в ИЗОЛЯТОР. <Долой> цветную плесень.

Черное и белое объявляется правительствующим в У эл-эль-эл ул те-ка.

Без-ценность, грубость, разрыхление, недолговременность, темное-черное, светлое-белое является нашим новым критерием.

Цвет как изжеванная или {опухшая} от Культуры банкиров Рафаэлей акция отвергнута нами, как и профессионально банкирские конторы мастерских живописных идей.

Художник, поэт, музыкант, композитор, композиция, красота, настроение, картина и все производные от них или обратно объявляются эпидемией современности, как и все орудия — щетины кисти, и гитары, мандолины, скрипки, и поэзии “музы”, лиры и т.п.

Все Искусства как мастерства передачи видимого должны быть закрыты как заразный барак, профессионализм специфических устремлений.

ДЕКЛАРАЦИЯ У ЭЛ-ЭЛЬ-ЭЛ-УЛ ТЕКА

Художественный мир, прекрасно картинный, украшающий утилитарный мир, одеждой служит ему музыка, поэзия, ваяние, музы, лиры, гитары, мандолины, скрипки.

Не видя конца перепутываний, <не видя выхода> из старо-могильных времен в художественно<й> страсти познаний к новой оторванности, не видя конца Искусству подражаний видимо<му>, мы в У ЭЛ-ЭЛЬ-ИЗМЕ объявили расторгнутым окончательно свое сближение со старьевщик<ом->временем, носителем цвета как акций почтенных банкиров Рафаэлей фараоновских артелей, и, разбив его череп, на площадях выставок рассыпали вековые его ценности.

Отныне все цветное, как и все производное от него, а также музыка, поэзия, ваяние, как и гитары, мандолины, скрипки, музы, лиры, художники, поэты, композиторы, композиции, сочетание, настроение, переживание, — объявляются эпидемией.

[Каждый, работающий в цвете, несет как пчела свои акции в банк давно умерших банкиров.]

Мы сволокли мешок голубого неба и завязали узлом современности все цвета радуги и бросили в сжигающее движение.

Объявляем впредь до установления новых завоеваний — черное и белое, или темное и светлое, что выведено нами из живописного представления в иное — нача<ло> У ЭЛА.

Без-ценность, грубость, недолговременность является одной из частиц нашего критери<я>.

ДЕКЛАРАЦИЯ У-ЭЛИСТОВ

Накопления богатств человеческой культурой образует собою разрушение, как бы ища спасение и свободы своей структуры.

Богатство не свойственно <человеку>, богатство есть капитал; в каких бы оно слитках ни было и чем бы оно ни отсчитывалось, я богаче перед безруким и не имеющим пальца, у меня есть нога, пальцы и руки, у меня десять пальцев, десять сотен или тысяча сотен, я огромный капиталист, не все ли равно, во что вложена ценность, в банк или в мои пальцы, ноги, руки, глаза.

Бывшее общество обогащ<алось> ценностью сбережений Культуры[1], в каждом члене общества был склад ценностей.

Потому общество всегда противилось тому, что хотело отнять у него один бриллиант культуры, от того капиталисты боролись с революцией, что она разбивала их банки рублей и акций.

От того Кубизм и футуризм встретил бурю негодования и гонения, что разбил кувшин сбережений ее культуры.

Восстала часть народа и революцией разбила все опоры старых банков; очевидно, ценности накоплений для нее не ценны, и она спешит создать свои, присущие <ей> ценности. Поэтому Революция не щадит ни храмов, ни памятников, и если прицелы пушек давали перелет через музеи, банки иной ценности, то лишь потому, что пушкарь был контрреволюционером, соглашаясь со старым, защищаясь флагом “культурности”. Поэтому не были пробиты портреты и изображения маститых банкиров Рафаэлей, Рубенсов, Серовых и т.д.

Следовательно, создание ценности — создание рабства купли и продажи. Художники владеют огромными богатствами огромных плантаций цвета, с которых производится продукт; правда, он обрабатывается не наемными руками, <художник> не покупает труд, но держит в плену своей ценности множество народа. Рубенс, Тициан имеют все нации и владеют ими, подчиняя своим законам. Необходимо уничтожить ценность и не создавать другой.

Не все ли равно — держать человека под насилием не понятых моих предложений или же его убедить, доказать и добиться его убеждения, иначе говоря, <добиться его убеждения,> воспользовавшись своей предприимчивостью и его непредприимчивостью.

Вагон Междунар<одного> общ<ества>
28 янв<аря> 19<-го> го<да>

ДЕКЛАРАЦИЯ У-ЭЛИ-СТОВ

1) Объявляет все ценности лишенными цены.

2) Без-ценность объявляется критерием нового начала.

3) Художник, поэт, музыкант украшения<ми> признаны отжившими, как и от них производное [музыкальные приборы, луна, гитара, Весна и друг.].

4) Все, что бы ни делалось, должно быть лишено вечности, поэтому кратковременность объявляется современным <требованием>.

5) Постройка городов, паровозов, машин должна быть рассчитана: города <на срок> не более 10 лет, идя с каждым годом к меньшей временности. Машины, в особенности паровозы и весь железнодорожный <транспорт>, должн<ы> рассчита<ны> быть на один проезд.

6) Цвет, выйдя в Супрематизме к своему господству, изжит. Пространство установлено и освобождено от цвета.

Черное и белое объявляется временно правительствующим во всем мире.

И устанавливает<ся> в Москве совет, который разделен на два полушария, белого и черного.

Из видимого объема синего неба сделали мешок, в котором петлею захлестнут цвет и сброшен с шара.

7) [Объем — реальная ценность.]

Черное и белое не как фактура живописного, <а как> рычаги мира, не имеющие движения.

8) Мы, запластан<ные> цветовыми плахами банкиров прошлого, ныне действительно освобождены от вековой петли, <мы> смело разрезали веревки, и в бездну полетели банки цветовых накоплений Рубенсов и их предков фараонов. Каждый художник, работающий в цвете, является пчелой, которую ограбил человек. Работая в цвете, обогащает Рафаэлевы <слв.нрзб.>. Супрематизм <положил> {учет} богатствам, которые послужат лишь системой для поколения ка<к> освобождени<е>.

Подписи Уэл 0
Уэл 1
Уэл 2
Уэл 3
Уэл 4

У-ЭЛ-ЭЛЬ-ЭЛ-УЛ-ТЕ-КА. НОТА ЛЮДЯМ 16 ИЮЛЯ

Новый мой путь!
Манифест <тем,> которым минуло 5 лет отроду

1) Ниспровержение Старого Мира Искусств да будет вычерчено на ваших ладонях[1].

2) Став на экономическую супрематическую плоскость квадрата как совершенства современности, оставляю его жизни-основанием экономического развития ее действа.

3) Новую меру, пятую, оценки и определения современности всех Искусств и творчеств объявляю Экономию. Под ее контроль вступают все творческие изобретения систем, как техники машин- сооружений, так и системы других Искусств, живописи, музыки, поэзии, ибо последние суть системы выражения внутреннего движения иллюзированного в мире осязания[2].

4) Жизнь подсобный путь — и служит как тендер паровозу в его главном пути. Все изобретения систем передвижения есть главное в цели преодоления бесконечного, но не харчевые экономические.

5) Энергийная сила побуждает к движению существующие в человеке элементы, которые через экономический центр формируются в творческую форму системы или знака иллюзии, реализованной в мозгу как техническое совершенство видимого мира.

6) Все формы культуры нашего совершенства — суть цель харчевая во всех видах насыщения нашего организма — являются техническим действом,

будь оно техника сооружений или искусства; в обоих одна и та же задача насытить совершенством Культуры; для этого все делаю и все это вижу в них, и это побуждает меня к совершенству; будучи на паровозе бесконечности пути — обращаю внимание на тендер как един<ственную> цел<ь> своего удобства, и никогда не вижу смысла в беге паровоза.

7) В тендере вижу жизнь, ибо в нем экономический харчевой шаг, и за жизнею его не вижу действительности, ибо подсобный путь жизни стал культурою изобретений ради жизни. По-за жизнею действительность, действительность в пути, но не в тендере жизни, способствующей движению в пути.

8) Переустройство Государства на новый экономический лад — переустройство жизни (тендера) в совершенную культуру, ибо путь бесконечности стал выше и сменил подсобный харчевой путь жизни.

9) Жизнь [второстепенное] первостепенное, но ее первостепенное предназначено для головного движения. И мы эту суть как высшую суть движения должны окружить первенством жизни. Жизнь — топливо, обслуживающее мою цель движения.

10) Нет ни первого, ни второго в выражениях Искусств, ибо все одинаково устремлены бесконечностью, и потому жизнь вся для них вспомогательная сила.

11) Все Искусства вчерашнего должны угасать, ибо их экономическое уже не соответствует сегодняшнему.

12) Новая эпоха и мера всей культуры форм — экономия.

13) По мере поднятия вселенского экономического движения идет переустройство жизни.

14) Вся Вселенная с Ураном, Сатурном, Солнцем, Марсом, Меркурием, Нептуном и всем Млечным Путем находится в нашей мозговой влаге и видится нам как иллюзия.

15) В себе совершаю движение и как иллюзию вижу <его> в осязаемом мире.

16) Ныне мир зеленый мяса и кости стал на грань совершенства неорганического мира.

17) Экономическое служит совершенством, обеспечивающ<им> ход силе У-эл-эль-ул-эл-те-ка, которая в центре своем имеет мозговую влагу как совершенство выражения, Уэла несомых им из по-за жизненной бесконечности мира.

18) Мир разделяется на духовное и недуховное; духовное результат действа духовной силы, но духовная сила имеет определенный свой мир, его можно обрисовать в органическом мире; другая сила нового мира, неорганического, — металлический мир. Последний строится силою металлов и освещается металлическим огнем, электрич<ество —> свет металлов, солнц<е —> свет духов<ного> органич<еского> мира.

Устав Государственной Творческой Артели

ОБЩЕЕ ПОЛОЖЕНИЕ

Создание Творческой артели вызвано необходимостью Революц<ионного> жизненного движения поставить все ее области в социальную возможность условия на продуктивную работоспособность и организацию всех сил для единого движения целого творческого организма жизни <так!>.

Вступая в Искусстве-творчестве на путь общей государственной системы, — творческая область должна стать на правильный путь организации. Создание Творческой артели вызвано этой необходимостью, в силу чего в артель должны будут вступить все творческие силы Искусств для создания новотворческих форм Искусства. Для чего творческая артель должна состоять из сил изобретателей, которые смогли бы дать действительно новую форму и обновить новую жизнь, ибо Изобретатель [формы и делает жизнь] — Владыка мира и жизни.

Творческая артель не должна опираться на уже раньше существующие формы Искусства и разного рода вещей, развивая их подобие, а должна ставить себе задачу изобретения нового, ибо, повторяя старое, не может создать новое, чем не двигает жизнь. Базируясь на Искусстве-творчестве, творческая артель не должна обойти движение жизни Искусства современности, его развити<е через течения> Кубизма, футуризма, Супрематизма, и в основу своей лаборатории <она должна> положить кубизм, футуризм, Супрематизм как современные системы экономического движения, совершенствуя дальнейшее в жизни его развитие как текущей живой силы, двигая свое через них новое, <новые> изобретения.

Организация творческой артели должна стать на коллективную дорогу, и всякая личность в ней должна развиваться в системе целого миродвижения и в частности нашей современной жизни. План и система и экономия форм — ее главное основание и база, ибо в этом полное единство жизнедвижения остальных его <миродвижения> Искусств. Творческая артель изобретателей никоим образом не должна становиться на путь, указанный обиходным условиям жизни, т.е. она не идет на предложения текущей жизни <и> ее членов на воспроизведение старых форм изъяснения лишь потому, что старые формы понятны и ясны народу, <что> народные

массы уже привыкли к ним, а потому необходимо их продолжать. Творческая артель стоит на абсолютно новой возможности форм строения жизни и принимает в свое [тело] <свои> организации только членов, стоящих на точке коллективно<ого> развития системы Искусств и введении ее в экономическое совершенство жизни. Приступая к созданию Устава, комиссия находит, что творческая артель является ответственной организацией, и, принимая во внимание местные силы, могущие образовать таковую, находит, что первым ядром — основой артели должны стать тов. Шагал, Лисицкий, Ермолаева, Якерсон, Коган и Малевич.

К.Малевич

Вхожд<ение> нов<ых членов должно приниматься> единогласно.

[При] распред<елении> работ в основе леж<ит> стро<гая> очередь, работа производится единолично и группой, группов<ые> раб<оты> испол<няются> по выработ<анному> плану группой.

Касса общая.

СОСТАВ ТВОР<ЧЕСКОЙ> АРТЕЛИ

Т<ворческая> Артель состоит из членов.

I

Творческая артель состоит из Творцов-Изобретателей.

II

Вступление в члены артели совершается тогда, когда желающий поступить в нее подтвердит свое право изобретением системы направления или совершенства текущей системы Искусства в новообразовании ее формы, представ<ив> проект творческой работы.

III

Вступивший член в твор<ческую> артель подписывает общее положение твор<ческой> артели.

IV

Выход члена из тв<орческой> артели совершает<ся> после подачи предварительно заявления.

V

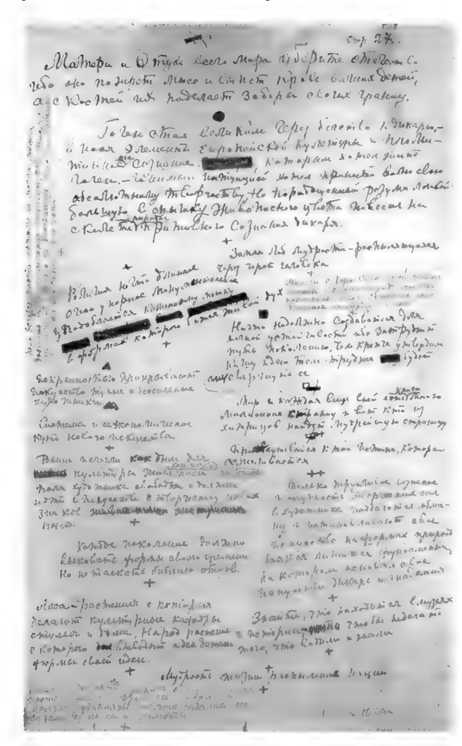
Члены Твор<ческой> Артели, нарушающие общее положение артели, исключаются из состава общ<им> собранием при $^2/_3$ общего числа членов.

Внутр<енний> распорядок[1]

“Страница 27”

Матери и Отцы всего мира, уберите Отечество, ибо оно пожрет мясо и выпьет кровь ваших детей, а с костей их поделает заборы своих границ.

Гоген стал великим через бегство к дикарю — внося элементы европейской культуры в примитивное его сознание, которым хотел жить Гоген. — Гонимый интуицией, хотел принести волю свою абсолютному творчеству, но, порабощенный разума логикой, большую вспышку живописного цвета повесил на скелет природы при<ми>тивного сознания дикаря.



К.Малевич. “Страница 27”. Конец 1919

Земля — лоб мудрости, распыляющаяся через череп человека.

Религия нечто длинное, очень упорное, монументальное, уподобляется каменному мешку, в формах которого бежал живой дух.

Моисей с горы Синайской принес законы и сказал народу, что они подписаны Богом. Обманул народ, Христос по<д>твердил обман.

Ничто не должно создаваться для вечной устойчивости, ибо затруднит путь поколению, чем крепче утвердим нашу идею, тем труднее будет ему[1] свергнуть ее.

Мир и каждая вещь в не<м> есть книга многомиллионная страниц, и вот кто из хитрецов найдет мудрейшую страницу.

Прислушивайся к той истине, которая осмеливается.

Искренностью прикрывают Искусство тупые и бессильные художники.

Система и ее экономическое — путь нового искусства.

Вещи исчезли как дым для культуры живописи, как и сама живопись. Воля художника свободна и должна идти в Искусстве к творчеству новых знаков.

1914 год[2]

Каждое поколение должно выковать формы своего времени, но не таскать библию отцов.

Леса — растения, с которых делают культурные кафедры, стулья и дома. Народ — растение, с которого выводят идеедатели формы своей идеи.

Только трусливое сознание и скудность творческих сил в художнике поддаются обману и устанавливают свое Искусство на формах природы, боятся лишиться фундамента, на котором основал свое Искусство дикарь и академия.

Знайте, чтó находится в музеях и истории, — чтобы не делать того, что видели и знали.

Мудрость жизни — распыление наций.

Многих удивляет природа своим законом построения и мудростью, но больше должно удивлять то, что созданное ею создал<а> без науки и грамоты.

Перо острее кисти, потому из мозга можно достать самые маленькие крупицы, что многощетинной кистью не достанешь, перо универсально, кисть специально узка.

1 Іюля 16<-го> года

О необходимости коммуны экономистов-супрематистов

Ниспровержение старого мира Искусств
да будет вычерчено на ваших ладонях

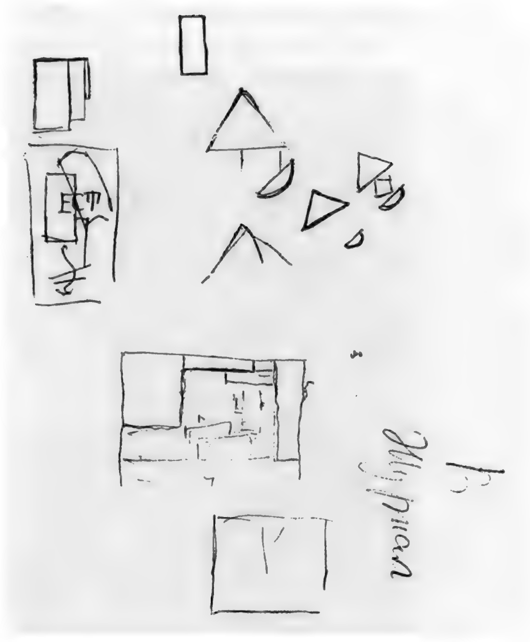
Империалистическая армия была составлена из народных сил, но она сумела перестроиться в революционную народную армию, которая держится по линии экономического совершенства, откуда вытекают все права человечества, представляющего собою совершенство экономического движения природы. На линии такого экономического движения <в>стала форма развития жизни, [эта] форма — коммуна. Сможет ли выстроиться армия Искусстводелателей в соответствии данной форме, сможет ли она перестроиться и создать дополняющий радиус полного объема и единства или же она останется в порядке старого<?> С удивительной быстротой новаторы жизни совершили переворот, с удивительной способностью опрокинули троны старого и образовали полюс новой оси совершенства по пути бесконечного движения природы.

Смогут ли Искусстводелатели <в>стать в такое соответствие, смогут ли они опрокинуть старый свой череп и выбросить весь багаж старого века, смогут ли сжечь или выпустить по ветру кредитки ценностей веков, которые накопились за тысячи лет своей культуры<?> Последнее чрезвычайно важно, ибо только тогда возможно новое соответствие. Ведь только тогда, когда будут признаны несовершенства прошлого, возможно строить новое. Так экономические и политические права человечества старого были отвергнуты как несовершенство, и на несовершенствах была создана мысль о создании новой совершенной формы.

Но так ли смотрят на движение в Искусстве, находят ли, что и в нем тоже существуют те же основы и развитие<?> Очевидно, не находят, но чувствуют, что да, должно быть новое во что бы то ни стало, ибо, если <появился> новый хозяин, то все ждут нового порядка, и тут <возникают> все возможные предположения и гадания, что и как поступит новый хозяин.

И вот когда пролетариат поднял свою руку, пал старый хозяин природы, пал царь земли и царь неба. Пролетариат стал царем земли

и неба, стал хозяином природы, стал делателем жизни. Поднялся говор, поднялись искать полноты его новой природы, а полнота должна быть в том, что мы подразумеваем под словом Искусство. Должно быть Искусство пролетарское, его старались увидеть, найти, но поиски были, правда, в понятном старом бабушкином кошельке Искусств, иначе бы новые пролетарские худож<ественные> студии не насаждались академизмом натуры. Во всяком же непонятном находили буржуазную отрыжку, хотя все буржуазное очень и очень ясно и понятно, солнце старого мира ясно, но во тьме хранятся лучи ярче его. Так подверглись гонению и преследованию Кубизм, футуризм — и под его флаг попало все новое движение Искусства. Непонятно — футуризм, непонятно — Кубизм и т.д. Дайте нам настоящее понятное пролетарское Искусство, но такового не оказалось, ибо наступила новая поступь пролетариата, в которой сам пролетариат исчез в коммунистическом совершенстве. Таким образом, ступня его образовала форму коммуны и положила основу, на которой должны развиваться все формы жизни, ибо коммуна еще не жизнь, а есть только фундамент или место, на котором начнет расти жизнь всем своим существом (неужели вырастут Шишкины, Айвазовские<?>). И вот только дойдя до этой основы, мы сможем говорить и искать соответствие, и должна у нас быть мера или основание, через что мы сможем познавать то, что соответствует тому фундаменту, который заложен. Такой меры не было и при гонении Кубистического и футуристического движения, оно было непонятно, потому что произведение выражено не вещами, а, скажем, элементами их <из> того, <из> чего состоит все в природе и технике — всякая вещь состоит из элементов фактурных, плоскости, объема, прямой и кривой линии и т.д. Но если кубистическое построение было основано на этом, то оно казалось разложением буржуазии. Не разбираясь долго в нем, <его> бро<сили> в ящик или корзину редакций, прикрыв папкою шарлатанства.

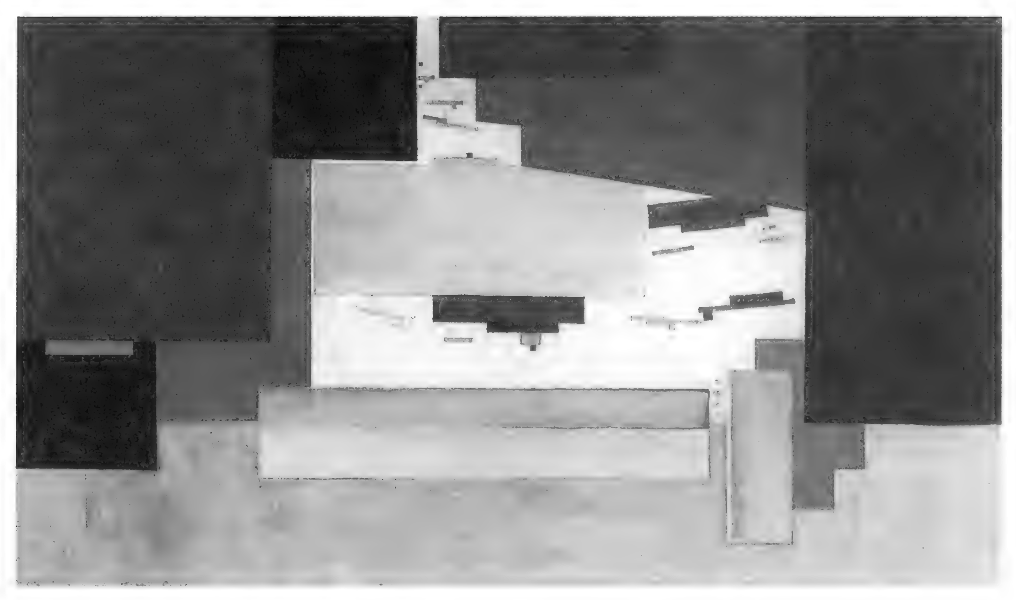


К.Малевич. Рисунки-наброски на обороте последнего листа рукописи “О необходимости коммуны экономистов-супрематистов”. Конец 1919

Но кто же его бросил? Не те ли, кто богат ценностями прошлого, и не те ли, кто хочет вложить в жизнь Коммуны то же старое отношение<?> Очевидно, что да. Почему не брошен с театральных постановок Цесаревич Алексей I, Павел I, Царь Борис Годунов, Царь Эдип и проч., проч., проч. Неужели они вытекают из сути пролетариата или же в них лежит полнота и "синтез", которого не находят в новом Искусстве<?>

Они понятны, но понятен <и> Царь Николай II был на троне, так почему же он не сидит на нем, а может сидеть, загримирован в пакли, на театральных подмостках<?> Неужели его и <его> присных в театре спасает красота, неужели театральные подмостки должны терпеть всё<?>

Итак, вся площадь коммуны очищена от старой жизни, все буржуазные закоулки выметены, их нет, но почему же нельзя вымести и ее <старой жизни> красоту, вытряхнуть все театры из старья<?> Неужели коммуна будет кормиться красотою старого, неужели не приходит на мысль, что, может быть, среди нового, среди того, что гонится, есть какие-то причины, побуждающие его к свержению всего старого, <что> есть что-то в нем, что восстало во времена



К.Малевич, Л.Лисицкий. Супрематизм. Эскиз занавеса. Конец 1919

оные против Искусства старого, плюнуло на его алтарь<?> Неужели архитектура городов Коммуны будет опираться на костыли греческих колоннок<?> Нет, этого не должно быть, никогда и не будет, не будет потому, что Искусство идет по той же экономической дороге выражения, как и всё, и никакая красота не спасет, ибо новое экономическое совершенство явит и <новую> форму, а следовательно, и новую вспышку красоты восторга.

Поэтому я обращаюсь к новаторам жизни — лучше прислушаться к непонятному новому Искусству, чем к Цесаревичу Алексею I (его ясному понятному лику), и своим присутствием, открывая своими руками занавес сезона этой пьесой, утверждать красоту старого, а следовательно, утверждать и <старую> форму.

Мне приходилось слышать обращения старых артистов к молодежи пролетарск<ой>, которая разыгрывала какую-то пьесу по всем правилам старого совершенства: “Вот даст Бог, что из пролетариата выйдут талантливые артисты”. Что же именно выйдет, неужели вторые Станиславские, неужели второй Художественный пролетарский театр в Газетном переулке, какого артиста могут дать Станиславские Колизеи<?> Да тех же “Годуновых”. И неужели Вы, товарищи, думаете, что если вы разыграете сценку своей пролетарской жизни под палочку Станиславских, то это будет уже пролетарское <искусство?>

Нет, товарищи, тысячу раз нет. Пусть писатели, иллюстрируя Вашу жизнь, любви, драки, трагедии и друг<ие> случаи, не вводят вас в заблуждение, это не будет то, что нужно, это будет та же сцена, то же представление, это будет все то, что пелось и до вас, и те же артисты учат вас ходить под дудочку, как учили и раньше. Нужно всю форму изменить, и кто знает, может быть, не нужно будет совсем демонстрировать того, “как Семенов влюбился в Машу и что от этого произошло”, или — “моралист Павлов и преступник Ворон Черный”, их свидания и т.д., или даже — “Стенька Разин”. <Допустим, что> роль Стеньки исполнил рабочий, но уже не Станиславский, но что от этого изменилось — ничего, не изменился же Станиславский от того, что сегодня играл Цесаревича Алексея, завтра Стеньку, послезавтра Карла Маркса. Но в наше время должно что-то измениться по существу. Так вот, на подмостки театра будут вывалены новые сцены и <новые> артисты из жизни пролетариата, опять любовь, драма, трагедия, ибо не знаю, какая разница, когда полюбит буржуй или рабочий, и какая разница, когда они разлюбят. Может быть, приемы другие, но суть одна.

Мне кажется, что довольно этого хлама выносить из спален жизни, давайте внесем другое действо, действо беспредметности, давайте построим на сцене то, чего нет в мире, давайте строить сцену, строить новые формы, давайте делать так, чтобы из сцены росло <новое>, чтоб подмостки росли, а не сва-

ливать свою прелесть, грязь, мораль, оно <и так> видно в жизни. И вот работники театра, очевидно, сами по себе не <в>станут в новое соответствие с Коммуной, ибо они до сих пор вносят ту же муштровку старого. В таком положении находятся и живописцы и скульпт<оры>. Раньше обтесывали камни, приводили в художественную форму вождей Религии, Будду и друг<их>, Христа и его похождения, до него оправляли в художественную форму языческих богов, сегодня оправляют в художественную форму Карла Маркса.

Но мне думается, что Карл Маркс в этом не нуждается, он удовлетворился фотографией так же, как и всякий другой вождь. Устройство памятников, обелисков — привычка буржуазная, языческая, Христианская, не хотелось бы, чтобы она пристала к Коммунизму.

Ставление памятников еще и не коллективная идея, на что опирается коммуна; если уже нельзя без памятников, то мне кажется, что он должен быть в таком виде: вот снимок депо с его бесконечными паровозами, а вот снимок всех рабочих, выпустивших их в свет. У нас же получается, что вот — депо жизни, а вот — Министры его, а все остальные не видны, ибо забор мешает, очень высок.

В этом же Изобразительном Искусстве тоже все осталось понятное, ясное, старое, тогда когда нужно действо этого Искусства в чисто творческом новообразовании форм в таком виде, чтобы в их сложениях было действительно прибавление в жизни, а этого возможно достигнуть только тогда, когда предметность выскочит из сознания, когда стон по вещи на холсте пройдет, когда совершенство, и опыт, и красота прошлого исчезнет бесследно, иначе работники Искусства Изобр<азительного> ничего творческого не создадут и не выйдут в единство Коммунистического строя (они будут ползать по созданным жизнею вещам как мухи).

Насаждение Художественных Госуд<арственных> Мастерских тоже не стоит в соответствии <с> Коммунизм<ом>, ибо <они> построены по типу буржуазного времени. Что же особенного произошло<?> Да ничего не произошло, ибо если я, Малевич, представитель Супрематизма, или N, представитель футуризма, получили мастерские, то это не значит, что мое Искусство может развиваться. Гоген, Ван Гог, Сезанн не были профессора<ми> школ, но остались ими в жизни. <То>, что Государственные мастерские представляют все направления, это важно, конечно, но с какой стороны<?> И в особенности со стороны современности если бы смогли учесть так же направления Искусства, как, напр<имер>, направления партий экономического и политического права, то тогда вопрос <в>стал бы ясно, и мы просто выгнали <бы>, закрыли двери тому, что не соответствует современному бегу. Но в данное время мы не имеем этого

мерила, не имеем компаса, который нам указал <бы> дорогу к нему. С другой стороны, смотрим сквозь пальцы на Искусство, ибо оно не носит оружия и потому не страшно, а, стремясь к свободам, мы говорим, что не опасно будет, если все направления будут работать, и мы не вправе мешать и преследовать. Но это неверно, если оно верно со стороны человеческих житейских законов общества, то окажется неверным со стороны жизни, ибо в жизни на стволе дерева живут только ветви верхние, нижние опадают и сохнут, дерево не дает им питания, так <и> в Искусстве — что нужно будет совершенству жизни, <то> возьмется, что нет, <то> усохнет.

В Художеств<енных> Мастерских есть даже индивидуальные мастерские, совсем уже по-буржуазному, ибо они группируют людей, укрепляющих и развивающих <искусство> отдельных личностей со своим "Я", "Я" индивидуализма, что идет вопреки с "Я" коллективного индивидуализма. Есть мастерские таких же индивидуальностей, которые разводят красоту личного своего вкуса, настроения, опьяняясь в бутылке своего эстетического настоя. В силу наших законов свободы пусть все растет, и мы возьмем то, что нужно, пусть растут леса, а мы выбираем из них то, что нужно, и построим мебель, вещи для своей жизни, или, вернее, мы сделаем жизнь для того, чтобы построить совершенства форм.

И вот перед нами стоит вопрос, какое из направлений этого леса Искусства будет соответствовать нашей форме. Конечно, лес классиков, лес всего древнего и сегодняшнего академизма не подходит, ибо это старое изжитое время, но я оставлю критику, ибо она ясна, что не Цесаревич Алексей I, и <не> Евгений Онегин, и не Шаляпин в роли Мефистофеля сегодня нужны. Нам нужно Искусство нового совершенства, и мы хотим его найти и не можем, а этого быть не может, чтобы его не было совсем, чтобы элементы его не жили сейчас, когда экономическое, политическое совершенство жизни человека стало определенной формою коммуны. Не может же быть так, чтобы Коммуна <в>стала без крыши, без стен, и <нужно> ждать, пока народятся каменщики, плотники и кровельщики. Коммуна была отыскана в глубинах пролетариата, в глубинах целого народа как драгоценный камень в недрах земли, а потому не может быть, чтобы Искусства Коммуны приходилось ждать; мне кажется, что оно тут же ходит и есть, но благодаря тому, что на глазах наших очки красоты прошлого, и благодаря тому, что привыкли отвергать новое, мы не можем видеть его, ибо оно старой красоте кажется негодным и непонятным (оно даже кажется не Искусством: "Это очень просто, написал квадрат и кончено, а вот попробуйте сделать, как Рафаэль"). А, будучи патриотами в этом смысле и националистами, даже не хочем <так!> разобраться. Был же негоден Христос, когда учил о Новом Небесном

Царстве, был же негоден и гоним Маркс, когда учил о земном царстве, был негоден Импрессионизм Моне, Сезанн, Ван Гог, а теперь оказались годными.

Коммуна дает жизненную силу харчей, <но> должна произойти и работа другого порядка [порядок живота харчевой налаживается, но нужно и налаживать и другое строительство (жаль только, что мало пожгли деревянных домов)], строительство Искусства Сооружений (архитектуры), живописи и т.д. И вот здесь должны работники Искусств перестроиться. Но смогут ли они перестроиться<?> Смогут, но только тогда, когда в их сознании угаснет архитектура прошлого и живопись <прошлого>, а этого, очевидно, нельзя <ожидать>, ибо нельзя Ротшильду войти в царство Коммуны, ему жаль дорогих банковых билетов и камней. Мы не можем новое наше время строить на красоте, эстетизме. Так же, как и экономическая и политическая сторона жизни, ныне мы можем рассматривать все формы явлений только со стороны их экономии. Экономия движет творческими формами, и через экономическое измерение мы можем найти и соответствие Искусства коммунистическому строю жизни.

Итак, все молодые, вы на своих плечах снесли на кладбище старый строй, мерою его негодности послужило политическо-экономическое измерение, через эту меру экономического вы должны увидеть негодность старого ясного, каллиграфического, понятного Искусства академизма и <должны> снести его туда же на кладбище. Перед вами должна <в>стать идея выстроить новый шаг нашей жизни в новых формах. Мы должны создать стиль этой формы, и мы должны перестроиться в экономическом соответствии, ибо каждая форма есть выражение экономическ<ого> мирового движения, а всякое экономическое движение — коллективная линия общего. Идея ваша <установлена> будет тогда, когда в ней ни одно<го> изгиба не останется старого. Поэтому призываю вас всех, не только работающих в худож<ественном> учил<ище>, но и вообще всю молодежь, организоваться под флагом этой идеи [экономистов Супрематистов[1]], целью которых будет “Ниспровержение старого мира Искусств” и восстановление новых форм. (Хотел бы писать без конца, много вопросов нужно обсудить, но не име<ю> бумаги, тов<арищи> академисты пока завладели всей бумагой.)

К.Малевич
Витеб<ск> 15 декабря 20-го <1919 года>[2]

Разум и природоестество

<О Разуме>[1] говорит общежитие, которое строит на нем все свое благополучие и дом [своей] жизни, а также стремится создать определенную науку и всеучбища исследований выводов и определений, [мало того, через разум и его цифры] стремится создать творческие формы, построить Мир на основании разумных выкладок.

Мне кажется, что эта работа неверна по отношению к природоестеству нашего развития. Мне кажется, что разум есть какая-то частица, может, бывшего некогда Миростроения как несовершенств<а>. Может быть, некогда буквы и книги занимали неисчислимое число видов своих изложений и оснований построения, и теперешняя [культура] буквы, цифры и разных других выкладок, основанных на логике разумных смысловых выводов[2], является <нам> как упадок, стремящийся подняться опять к потопу книг, котор<ый> затопит все природоестество нашей сущности природодейства, природную сущность.

И опять я склонен не в пользу разума, опять я думаю о нем как заслоняющем мое сознание от природоестества моего действа. Я не вижу в нем того стремления, чтобы я стал включен в природоестес<тво> моего развития. Я вижу в нем устремление оторвать меня от него. Я вижу в миллионах книг его слабость выразить что-либо из Мира, а еще больше что-либо создать, сотворить. Я вижу, как слова путаются в бессилии передать то, что совершается внутри моего природоестества.

Я вижу, как все Искусство бессильно, желающее предметностью, символами разума его логически-утилитарной жизни передать действо моего нутра. Я вижу, как недоступ<но> действо мое<го> существа для разума. Из формул его книжек явился дом, но система и все формулы, цифры уже лежали в любом цветочке, который выстроил себя вне книг, училищ изучений; он, безъязыкий, без слова сооружает свою систему, конструкцию, являет действо своего образования как чудо. Он естественно рос. Он рос, рост его не утруждал, он не испытывал ни тяжести, ни труда, не было в нем ни отдыха, ни праздника. Не есть ли в этом наше настоящее движение, не есть ли в этом мудрость та, которую человек хочет достигнуть через него.

Мудрость находится в каждом растении, и получается странная вещь — человек не может быть мудрым, не собрав из всех растущих существ заложенную в них мудрость. Человек разделил все растения на роды и собрал из них мудрость, и стал от этого сам мудр, ибо без них не был бы мудрым. Но стоит ли собирать книги этой мудрости, когда все воплотилось во мне, и я сам совершенство всего, во мне собрано всё сокровенное всего, и я воплотил Мир. Следовательно, нужно только взглянуть в себя и увидеть мудрость естества, через что смогу расти естественным путем, ибо тогда разрешится то вечное торжество и наступит легкость, я избавлюсь от труда насильного, я внийду в себя настоящего и великого растителя бесконечного Мира.

В каждом явлении природы лежит действо творения, стремящееся естественно совершенствоваться. Я скажу, что все выходящие из разума вычислений явления суть уже совершились в моем бессознательном действе. На самом деле мое бессознательное и есть то сознание, которое не может постигнуть разум. Мы отдаем ему большую дань мудрости, отдаем малому многое, а большому отдаем подсознание, — подчиняем большое малому, которое уяснить себе мало, и мы поступаем <совершаем поступки> в малом действе жизни. Таким образом, Разум может дать только небольшую частицу совершающегося в нас действа и никогда не может представить перед нами всё в исчерпывающем своем виде. Следовательно, идя за разумом, мы не сможем видеть всего чудесного действа нашего природоестества. Мы выключены подобно штепселю от электрической силы большого. Разум — плохой проводник всей природоестественной силы, через него нельзя соединить себя с ней, и мы не можем войти в нее, в свое существо. Перед нами стоит разум как маленький человек, мешающий пройти, или <как> зеркало, отражающее наше лицо, но внутреннее наше существо остается скрыто от нас.

Также в новой нашей природе человеческого строения мы видим разум, логику, смысл, имеем данные всех явлений, но не видим, как оно во мне, безграмотном, без-научно-книжном человеке уже совершено. Мы не видим, как я, человек, разрастаюсь в себе без книг, или книга без-буквенная мною растет. Чисто существо мое от грамоты разума, заведшего его в ложный путь бытия книг, окутано ими мое существо, и не вижу себя, не вижу действа и не слышу его звуков — вижу книгу описаний действа, вижу не жизнь, а отражение[3].

Все должно врасти в меня так легко, как расту я или цветок, не чувствуя в себе ни тяжести роста, ни помехи. Так все элементы врастают в меня как в единство всего, без рассуждения и поисков смысла и логики, природоестество мое движется к легкому возрастанию, а Разум стоит стеною — смыслом и книж-

ною формулою как неизлечимой болезнью заражает мой организм естества. Читая книгу открытий, через разум изложенн<ые> и описанн<ые> во мне творящиеся тайны, удивляюсь и начинаю умнеть, ибо узнал через книгу, что чудеса во мне есть. Так без зеркала я никогда не увижу себя.

Но ведь я вижу внешнее, а того живого действа, творящего чудеса во мне, не вижу, но живу им. Я удивляюсь малому. Но как бы я был удивлен, когда <бы> увидел себя в целом процессе естества своего, как бы я был потрясен силою, когда был бы включен в природоестество своего сознания. До сих пор сознание мое лежит в книге, через книгу я осознаю. Как странно, что во мне осознанность <неосознанность?> стихийною силою охватывает и рождает все, а я иду к книге маленькой, чтобы познать, сколько чисел сознания во мне есть.

Книге отдаю степень первую, вижу в ней нечто такое, что меня сделало сознательным, и книга для меня является главною, будучи внешнею. А если бы я заглянул в себя и через себя соединился с Миром, какие чудеса увидел <бы> в себе, <чудеса> всего Мира Миров. Какие бесконечные пути открылись <бы> передо мною, и все видимые звезды и Млечный Путь оказались бы ближайшими <по> расстояни<ю> ко мне, нежели пути, лежащие в моем черепе*. Буду ли на какой-либо звезде очень отдаленной, я совершил бы только небольшую частицу пути, помещающегося в моем сознании. Я могу изведать все планеты и звезды в отдалении, но сам в себе как ближайшем месте не смогу <себя> изведать и быть.

Зачастую в человеке бывает погоня за блестящей звездою и совершение огромного путешествия; <мы,> забывая <о> сво<ем> существ<е> бесконечно<ом>, за блестящими звездами гонимся, но не сможем войти, включить себя в природоестество свое, чтобы через не<го> видеть ее <природы> системы вращения, стихийный ее театр, и сблизить все в своем естестве.

Перед моим окном стоит стена, видн<ы> кусочек неба и крыша дома, кое-когда пролетит птица. Стена мешает мне видеть Мир, но на самом деле — мешает ли она, когда я смотрю в себя и вижу больше простора и интересных явлений, нежели бы увидел по-за стеною<?>

Никогда не нужно думать, что для того, чтобы постигнуть то-то, необходимо учить то-то, что нужно купить себе книг таких-то и таких-то, и тогда я стану мудр<ым> и знающи<м>. Думая так, я забываю, что я сам — мудрейшая книга и что все книги вышли из меня, вышли из природы естества развития, во мне

* С одной стороны, природа забронировала недоступность планет планетами, с другой — оставила разум для преодоления.

вся мудрость всего уже вложены прежде, нежели разберусь в растении, но только нужно разглядеть себя, ибо от этого разглядения зависит и мое дальнейшее действо и отличие от другого вида, отсюда и то, что называем умом. Я забываю, что мысль моя (природы) всегда грамотна, несмотря на то, что не имеет ни букв, ни цифр, <несмотря на то, что я> никогда не учился; забываю про то, что <, поскольку> могу творить и строить творческие формы в определенное организованное тело, <то> я смогу <в>стать в ту творческую мировую систему природы и делать так же, как она.

Но вот, к великому моему ужасу, будучи причиною всех книг науки, сам в себе не вижу причин — пока не прочту о них в книге разума. И опять в книге разума будет изложено все то, что и как произошло во мне, будет указано уже совершившееся действо (это напишет тот, кто увидел в человеке то, что он сам в себе не мог видеть). Так разум разбирается в факте, но как он бессилен разобраться в силуэтах будущего, как он заволнуется и выставит все свои формулы против того, что через стихийное природоестество подсознательное прочертит границы нового бытия, и <как он> постарается всеми силами отвлечь и удержать факты, произошедшие вчера<!> Это происходит потому, что в предначертаниях или уже новоявленных совершенствах скрыты <от> него те коридоры, по которым произошло действо, скрыты <от> него в новоявленном факте те полки книг, на основании чего природоестество совершило творческий факт. Тут совместно с гонением начинается исследование факта, ищется тропинка или двери, через которые возможно пройти в дом факта и получить книгу его тайн или описать его формообразование и словом, и цифрою, и химическим разложением. Приходится произвести пустое действо уже великолепно сложивш<ихся> через свое существо и естество всех химических взаимосложений и тяготений, вызвавших определенный организм. Разум стремится, чтобы каждому новорожденному миру, каждому явлению прицепить ярлык-метрику в несколько томов описания о его роде, происхождении и назначении. Назначение каждого факта — одна из главных причин <пустого действа,> оправдывающего свое право на существование, это — паспорт благонадежности <, свидетельствующий об явлении> как о полезном члене, <это —> закон, на чем базироваться должна вся постройка каждого творческого явления, <его> смысл.

Прежде всего, без смысла ничего не должно существовать — так рассуждает разумное человечество в противовес глупому. Но, может быть, к несмыслу природы моего естества прилипает разума смысл, приспособляющийся к каждому факту несмысла (к глупому) каждый шаг смысла своего небольшого

чемодана целесообразности и благонадежности вещи. Так разум в комнате несмысла стремится установить библиотеки книг смысла.

В каждой книжке расписан каждый шаг явления природоестества как смыслово-логическое действо. Но что же <могут значить> библиотеки его крошечной литературы, ясной и понятной описи явлений, перед стихийностью безкнижия творений, Мировым действом<?> И опять вижу Разум сидящи<м> на шаре огромного творческо-стихийного творения <и> записывающим путь работы — весь ход движения театра <природы>, совершающегося через неученость своего естества. Сидит и пропускает элементы в вещи смысла.

Разум покрывает черепом природоестество; назвав всякое явление подсознательным, <считает,> что <оно> должно вступить в контроль разума и получить осознанность, и человек, ослепляясь ясности и выводу, забывает о своем подсознательном как о<б> единственном существе-путнике жизни. Разум образовал собою пробку в человеке, в котором содержатся таинства творений. Все таинство стало малым, а большим — Разум в глазах человека. Путь смысла и логики уводит человека…[4]

…победить ее<, природу>[5]. Победить не можем, да и не нужно, нужно разыскать в ней силы, которые дали бы нам возможность скорейше<го> достижени<я> равенства<, утерянного> благодаря тому, что мы вышли из орбиты природоестественного развития; став отдельно, нам приходится бороться со стихией и войнами между человеками, — перенеся же сознание в природу своего бытия как единого начала, достигнем единства действия Мира с Миром*.

Этой попыткой брошенный в каждую планету разум и ставит себе задачу и цель достигнуть единения, соприкосновения с соседними Мирами; как будто получилось, что природа нарочно разбила все Миры на отдельные единицы, устроив всевозможную преграду к их взаимному сближению. Но тяготение взаимное осталось в каждом, т.е. остались крупицы существа, тяготение и есть {единение} существа; <каждый> стремится к своему единству, и путь к единству один — распыление, а распыление не что иное, как собрание частиц элементов единого начала и действа.

Но как же распыление совершается и кто его распыляет вначале<?> До человека распыление шло самоприродой, шли-рождались живые организмы,

* Человек, включив себя в природоестество, смог бы достигнуть величайшей быстроты движения, ибо участвовал <бы> всем человечеством в стихийной работе, <и,> принима<я> опыт за науку действа, увидел бы настоящее — свое чистое действо, заслоненное пустотой бумажек-кредиток.

<из них> заключили одни свой период и дальше стали вымирать, но не размножаться. Наступила эпоха человека, вооруженного природоестеством и разумом, и дальнейшее развитие земного сложения начало совершаться через него. Разум вступил в область изобретений исполнителем задач к достижению цели, он изобрел цель, то, чего нет в существе, и дальнейшее распыление землесложения приняло новый вид построения, началась новая эпоха механизма технического совершенства, все оно развивается потому, что возникает определенная цель, требующая много выполнения заданий через технику. Техникою руководит разум, и возникают через него цели — путь к котор<ым> усыпается заданиями. Каждая цель — освобождение многих материалов из заключения земного черепа, выход их из своего бытия в новое. Но и поверхность земного шара тоже не дает свободы, земной шар — тюрьма, заключение в огороженн<ом> воздушным забором <шаре>; освобожденные из земли организмы вместе с человеком находятся в этом странном заключении шара. Вселенная стихия природы как-то жестоко поступила, распылившись Мирами, как будто сама себя разделила в безднах пространства и оградила такими преградами, что до сих пор человек не может соединиться с соседними планетами, на которых живет единое со мной существо. Она раз навсегда установила механизм — установила систему, но эта система катастрофическая, система, приведени<е> котор<ой> в порядок требует много усилий [<система, из> которой выйти невозможно, представив медлительность и трудность проникновения в существующие силы].

Интуиция и Разум

Интуиция — сила, возникшая во вселенском хаосе событий, движущаяся к чрезвычайной стройности, — и раскрепощенная слитность тел в разбросанной вселенской бесконечности.

Интуиция — молодой разум; прежде был разум тот, который поныне остается в Человеке, уводя его организм по пути старой логики харчевого экономического дела и удобства. Все миры возникли в этом разуме и продолжают свой удобноваримый путь.

Но вслед за ним или в нем самом возникла интуиция — стремление к иной логике и порядку в самой основе ее движения — разделение прежней слитности вещей, для освобождения энергийной силы каждой; и в то же время — энергийная сила вводится для нового единства, не сливаясь друг с другом, но усиливая экономичность сил в преодолении бесконечного.

Через вселенский разум был<и> слит<ы> и спутан<ы> все элементы в обширные тела; таков был порядок возникновения и нашего земного шара, в нем был<о> закупорен<о> все, что ныне называем жизнею. Было все логически сложено.

Но жизнь восстала, интуитивное движение побудило встать все сложенное в ней, и это было первым началом интуитивного движения, шедшего от центра влево — вправо же шло все разумное сложение к наименьшему движению, к покою как разумной истине, как бы образуя ось, концы которой были: один — стихийным движением, другой — <направлен> к мертвой тишине-медлительности.

И когда в безначальном разум положил начало сложению, образуя миллионы шарообразных сундуков твердых, жидких, видимых и невидимых испарений, в которых тоже сложил числа единиц, в страхе и великим логическим основанием устрашил все и подчинил своему покою. Всему, что складывал, говорил логически, и все верило и лежало в покое, и если восставала единица общей сложенн<ой> суммы, то все числа и единицы подымали недовольство, протестуя в нарушении покоя.

Когда разумное видело неизбежность восстания тел, употребляло всевозможные ухищрения, укрывая истинный смысл восстания, пре-

вращая всякое движение в целелогичное дело, необходимое себе для своего удобства, — никто не мог видеть цели истинной своего движения, — <она> был<а> скрыт<а> за логической стеной и недоступн<а>.

Разум, скупец, боится растерять суммы сложенных в вещах — сложенных в земном шаре, он сел на крышке и повис в пространстве. Но Интуиция зародилась в каждой отдельной единице, <в> каждой пылинке единицы и повелела им расти и двигаться, и вылезло все из земли, растет и бежит, и нет силы разуму покорить движение и распыление, нет спасения целолитому телу, некогда сложивше<му>ся через разум, но тела бегут, перестраиваются в новый вид, и вид их изменяется в силу ускоренности бегства, преображается в ско<ро> бегущие формы. И каждая форма видит цель в пути своем, себеудобство, и думает, что ради этого бежит и изменяется. И потому не ясно, подсознательно многим кажется действо, ибо Разум поставил заслону целесообразного логизма и не допускает по-за пределы интуитивного новообразованного сверх-разума новой целесообразности, у которой разум будет лишь подходным путем как орудие.

Шар земной — одна из единиц общей вселенской суммы, она стоит в ряду бесконечной линии единиц. Какую форму в сумме общего она имеет, нам неизвестно, но многое известно — сколько единиц и цифр содержат ее тела, многое известно — из чего состоят тела и формообразования, разобраны самые скрытые замки и исследовано многое, и разделено, и взвешено, и испробован<ы> крепость и сила каждой доли, и узнаны преимущества одного перед другим. Все разделяется на роды, и каждому роду дается особое дело и назначение.

И каждый род — в своей слитности элементов, и все роды имели одну заботу выделения из себя нового организма, усложняя его наилучшими своими элементами, отдавая себя, остаток своего тела в угоду и надобность тому, которо<го> создали. Так было лишено все своей слитности в угоду совершенно новой слитности, и так происходило до тех пор, пока не возник человек, которому отдано теперь все в рабство — и наоборот, через него все рабы его пройдут в иной мир.

*

Все, что было, шло к созданию человека и потому отдает себя человеку, его мозгу, отдает себя все целиком с<о своим> крохотным разумом и жизнею, ибо в человеке видит преображение новое, все лишает себя личного ради совершенной единой организации человека, весь мир несет крупицы разума в че-

реп человека, пренебрегая формою и жизнею своею, ибо в новом шаре мозга человека возникает новый мир. В котором человек делается единоличным в миллионе единиц новой, им устраиваемой природы.

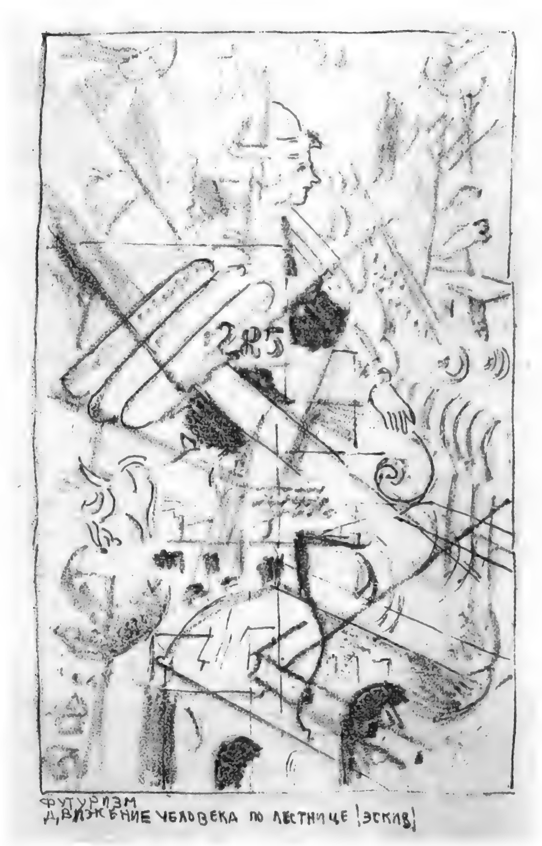
И сказал — я буду сам себе служить, ибо в этом совершенство единства, я буду машиною, аэропланом и паровозом, ради этого все лишило себя личного и будет уничтожено все, ибо в этом мое совершенство, мудрость и сила моя будет увеличиваться, пока не перекину весь мир в свой череп. С каждым часом уменьшается мир и богатеет мой череп, поэтому в новой природе моей я распылил себя для себя. Во мне сосредоточится мир — как едином боге.

Человечество вышло из природы как результат движения-рождения и возраста предыдущего, и огромный мир выделил крохотный череп и вложил богатство своей мудрости, но человечество — множество, а потому богатства мудрости рассыпаны как семена, в свою очередь собираемые в единство общей цели движения к преображению.

Человеческие семена, размножаясь, собирались в роды и развивались в целом своем роде, отдавая себя и всю свою жизнь выделившемуся семени. В одном, в единице желает видеть себя размножившийся род, <так> как мир стремился к человеку как высшему, всемудрейшему, всевидящему, всесильному и всезнающему мозгу.

Человечество разбилось на части, и каждая часть стала народом, и в каждом народе был правитель, и ему подчинено все — и жизнь и смерть, по его воле размножалось племя и росло в мудрости его.

Каждый народ или его правитель стремился к первенству перед остальными народами и правителями, и стремился народ и правитель победить соседний народ



К.Малевич. Футуризм. Конец 1919

и подчинить его себе и культуре. Таким образом, каждый народ хотел быть единым, подчинив себе все, хотел расти деревом и соединить в себя все, но так как каждый думал об этом, то и каждому приходилось ограждать себя кольями и крепостями и употребить всю культуру, знание техники для защиты своего государства.

Когда же не хватало сил у одного в силу каких-то высших соображений, то правитель заключал союз с другим, таким образом возникало единство нескольких государств против единства другого союза. Так возрастали силы друг против друга во имя сокрушения и подчинения, и сокрушение и подчинение являются в свою очередь стремлением к единству всемирному. И каждый из царей был второй особой единого Бога, в нем сосредоточиться должно все государство и народ.

Но это стремление непонятно Интуиции и Разуму, не понятно то, что действительно происходит в движущихся шагах жизни Интуиции.

Все правители и цари как высшие народные единицы, заключающие в себе народ, остаются сбоку от действительной магистрали Интуитивно<го> единства человечества вообще. На действительной магистрали жизни произошла величайшая перемена, не заметная разуму. Народ и правители его перешли в новый мир железа из лесов, парков, человек стал в одежде мышц машин и ими двигает себя, не доверяя и не пользуясь больше природой, лошадьми. И царь, и правитель управляли народом, но интуиция человечества перестроила мир под флагом культуры экономических харчевых и мышцевых сил.

Незаметно человек распылил себя в новые железные автомоторы аэроплана, стал и птицею, и лошадью, и лодкою и т.д. и разум, волю предыдущих живых сил мира перенес в себя, и это стало его единством и всесилою.

Через него вырастут новые сложения мира, выйдут из того порядка сложений, сложившихся в земле, — для новых распылений и сложений.

В человеке сохранилось много элементов и порядка разумного, и разум — наибольшая часть культуры дочеловекообразного мира. В своем же мире, по пути развития его человек будет приближаться к Интуиции, отдаляясь от разума, основателя дочеловеческой природы.

Ближайш<ая> цель человечества и задач<а> состоит в том, чтобы весь существующий мир до него перестроить через мозг своей Интуитивной мудрости, ни одной вещи и жизни не должно остаться, ибо он только тогда вездесущ и в нем сущее, пока каждая вещь и жизнь будет обращена в его тело и <всюду> будет помещена крупица его мудрости.

Он обратит видимый шар земной в труп, который получит перевоплощение, разложивши свою целостность в новые сложения.

В дочеловеческом мире возникл<и> миллионы жизней-организмов, все они жили друг другом и необходимы были друг для друга, а человек не нужен им, но многое нужно ему. Дочеловеческий мир отдал все для организма человека, возвысил его над собою и стал питанием ему, но, идя по своему пути, он <человек> идет и к тому, чтобы избежать необходимости в зеленом мире как питании, и для своего нового мира, новой своей надстройки <он> уже не режет быков. В новой организации он идет к экономии новотворческих знаков, и его природа по численности живых форм будет значительно меньше дочеловеческой природы.

Все человечество — совершенное орудие веков миростроения, оно выделяется тем, что от него происходит рождение новых организмов, не похожих на него, он должен знать Интуицией своей, что в цели его мудрости — строительство нового мира, переустройство существующего. Эта цель должна быть ему ясна, как ясна постройка дома для жилья.

Ныне он, человек и все человечество, должен знать ясно, что тот Бог, которому он приписал строительство мира, передал ему свое Божество и шел сам через многие века к человеку всею природою. И ясно то, что ныне новая природа рождается человеком, и в каждом рождении — он, человек всесущий и знающий.

Лень как действительная истина человечества

ТРУД КАК СРЕДСТВО ДОСТИЖЕНИЯ ИСТИНЫ ФИЛОСОФИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ИДЕИ

Лично на меня всегда производило странное впечатление, когда я слыхал или вижу написанное, неодобрительное к факту действия лени какого-либо из членов государства или семьи. “Лень — мать пороков” — так заклеймили или заклеймило все человечество, все народы факт особого действия человека.

Всегда мне казалось, что это обвинение лени было несправедливо. Почему так восхваляется труд и возводится на трон величия славы и похвал, лень же пригвождена к столбу позора, все лентяи опозорены и носят клеймо порока, матери лени, каждый же трудящийся восхвален в славе и торжестве и наградах. Мне всегда казалось, что все должно быть наоборот: труд должен быть проклятым, как и легенды о рае говорят, а лень должна быть тем, к чему человек должен стремиться. Но в жизни получилось обратное. Это обратное я хотел бы выяснить. И, так как всякое выяснение идет через признаки или существующие состояния и всякое изложение или вывод от этих признаков происходит, то и я в данном изложении хочу также через признаки и их отношения выяснить смысл, скрывающийся в слове “лен<ь>”.

Многими словами зачастую покрываются истины, которые нельзя откопать; мне кажется, что человек с истинами поступил странно и уподобился тому повару, у которого было много горшков с разной пищей. Ясно, что у каждого горшка была и крышка, и вот по рассеянности повар понакрывал горшки, перепутав крышки, и теперь не может угадать, где и что в чем находится. Также мне кажется, что и у них получилось то же, на многих словах или истинах существуют крышки, и каждому человеку становится ясно, что содержится под крышкой, и вот мне кажется, что <так> получилось и с ленью. На какой-то крышке было написано: “Лень — мать пороков”. Накрыли какой-то горшок и по сие время думают, что в этом горшке сохранен позор и порок.

Конечно, слово “лень” как обозначающее состояние человека очень опасное, опаснее ничего нет в мире для человека, ведь надо только подумать, что лень — смерть бытию, т.е. человеку, который спасает себя только через производство, через труд, — не будет трудиться, вся страна придет к смерти, и целому народу угрожает смерть. Отсюда ясно, что это состояние должно преследоваться как гибельное состояние; тоже, чтобы избавиться от смерти, человек придумывает такие системы жизни, где бы все трудились и не было бы ни одного лентяя. Вот почему Система Социализма, ведущая к Коммунизму, и преследует все системы до себя существующие, чтобы все человечество стало на один трудовой путь, чтобы не осталось ни одного нетрудящегося. Вот почему самый жестокий из законов этой человеческой системы сказал: “Нетрудящийся да не ест”, вот почему преследует ее капитализм, что он порождает “лентяев”, что рубль ведет определенно к лени, так что повисшее проклятие трудом Бога <над> человек<ом> — труд — в социалистических системах получает наивысшее благословение. Под это благословение должен стать каждый, иначе ему угрожает смерть голодная. Вот какой смысл кроется в рабоче-трудовой системе. Смысл этот в том, что при всех других системах никогда человек не чувствовал бы приближения смерти общего и никогда не видел бы, что в производстве кроется не только <слв.нрзб.> благополучие для общего, но и для каждого. В трудовой общей же системе перед каждым становится смерть, перед каждым лежит одна задача: спасти себя через труд, производство труда, иначе ему угрожает голод. Таковая Социалистическая Система Труда имеет в виду в своем, конечно, бессознательном действии — приведение всего человечества к труду, чтобы увеличить производство, чтобы обеспечить безопасность, укрепить человечество и через производства способность утверждать свое “бытие”. Конечно, неопровержимо верна эта система, заботящаяся не только об одном, но и обо всем человечестве. Капиталистическая Система <заботится об этом> тоже, она предоставляет тоже право и свободу труда, накапливания денег в банках, чтобы обеспечить себе “лень” в будущем, и потому предполагает, что рубль есть тот знак, который будет соблазнять тем, что принесет то блаженство лени, о котором каждый мечтает. И на самом деле истинное значение рубля в этом, и рубль сам по себе не что другое, как кусочек лени. Кто их больше соберет, тот больше будет в блаженстве лени.

Идейные люди, заботившиеся о народе, конечно, в своем сознательном не видели этой причины и смысла и всегда были солидарны в понятии о Лени, что она есть “мать пороков”. Но в бессознательном было другое, именно было стремление, чтобы всех уравнить в труде, иначе говоря, уравнить всех в лени.

Достигается то, чего нельзя достигнуть в капиталистической системе, забота же как Капитализма, <так> и Социализма одна и та же: достижение единственной истины человеческого состояния, Лени. В глубоком бессознательном кроется именно эта истина, но почему-то ее до сих пор не осознают, и нигде никакая система труда не выбрасывает лозунга “Истина твоего достижения есть путь к Лени”. Вместо этого везде лозунги трудовые, и тут получается, что труд неизбежен, <но и> неизбежно его снять, и, действительно, социалистические системы идут к этому через труд, будут снимать его с плеч человека час за часом. Чем больше народу будет трудиться, тем меньше будет рабочих часов, тем больше часов лени.

Капиталистическая система образовала всеми правдами и неправдами класс капиталистов, чем обеспечила себе блаженство в ленивом времени, но так как лень обеспечивается трудом, то капиталистический план организации труда построил так свою Систему, которая не дает возможности уравнить <всех> в пользовании “Ленью”. Пользуются ленью только те, кто обеспечен капиталом. Следовательно, класс капиталистов избавился от труда, избавился от того, от чего должно избавиться все человечество. Класс капиталистов рассматривает весь народ как рабоче-трудовую силу, так же, как <и> Социалистические Системы рассматривают рабоче-трудовую машину, и потому каждый капиталист стремится к тому, чтобы рабоче-трудовой народ обеспечить так, чтобы <в нем> не угасли необходимые силы, но так как народу много, то даже и эта последняя забота остается без внимания. Борьба капиталистов с некапиталистическими системами происходит потому, что при победе Некапиталистических систем произойдет уравнение в труде и <...> тогда капиталистический класс потеряет свое блаженство в лени. И потому происходит реквизиция всех предприятий капиталистов, чтобы распределить все средства поровну, как трудовые, так и лени. Социалистические системы только преследуют <такую цель>, это равенство труда и лени, и каждый человек зорко следит за тем, чтобы труд был равно распределен. Часы же лени вытекают от этого равного распределения. Капиталистический класс все производство рассматривает как ценность, обеспечивающую капитал, <а> капитал как знаки, обеспечивающие лень. Также <и> социалистическая некапиталистическая система в производстве видит ценность, обеспечивающую ленивые часы бытия. Совершенство последней системы идет не к умножению трудовых часов, а идет к сокращению. Выработка продуктов будет производиться постольку, поскольку необходимо человечеству. Ничего лишнего, никакого перепроизводства не должно быть, ибо последнее бывает только там, где преследуется жадность, зачастую никакой

пользы не приносящая. А так как в социалистической системе — полезность общечеловеческая, то она и будет обеспечена всеми же трудящимися в равном. И, стало быть, никакое совершенстводелание не будет приобретено для личной пользы. Оно будет приобретаться только общественными мероприятиями для общей пользы. На самом деле, по отношению к изобретениям можно сказать, что всякое сделанное совершенство в своей сути всегда имело в виду общечеловеческую пользу, но как только совершенстводелатель выносил в Мир свое дело, его сейчас <же> подхватывал предприниматель и пользовал в первую цель это <как> свою личную выгоду, эксплуатируя тех, кто не смог приобрести дело. Была сделана машина. Капиталист сейчас же использовал ее для своей идеи, <поскольку> явилась возможность сократить число рабочих рук и увеличить свой капитал, лишив рабочих последнего заработка, выражавшегося в получении рублей как знаков лени. Их больше оставалось у предпринимателя. Рабочему было предоставлено пользоваться праздниками как физическим отдыхом тогда, когда предприниматели пользовались беспредельною ленью.

Социалистическая система еще больше будет развивать машину, в этом смысл цели. Ее смысл этот в том, чтобы как можно больше освободить рабочих рук от труда, иначе говоря, сделать весь трудовой народ или все человечество хозяином ленивым, который <возложит свой труд на машину> подобно капиталисту<, который> возложил свои мозоли и труд на руки народа. Социалистическое человечество возложит свои мозоли и пот на мышцы машин и так же обеспечит машину бесконечным трудом, который не даст ни одной секунды покоя. В будущем машина должна освободиться и возложить свой труд на другое существо, освободив себя из-под гнета социалистического общества, обеспечив себе тоже право на “Лень”.

Итак, все живое стремится к лени. С другой стороны, лень является главным побудителем к труду, так как только через труд возможно достигнуть ее. Так что очевидно, что человек попал под какое-то проклятие в виде труда, как будто бы раньше находился всегда в состоянии лени. В общежитии, может быть, действительно и было это состояние, и, может быть, легенда о сотворении рая и изгнании человека из него и есть какое-то смутное представление либо бывшей действительности, либо будущего образа, к которому Человек через проклятие труда придет. Но последнее, может быть, удастся выяснить дальше или, вернее, дополнить развитую мысль в “Белой мысли”[1] о нескинутом Боге. Сейчас же я хочу записать то предположение, какое может быть сделано мною введением другой мысли о цели труда, и тем <самым я смогу> вывести его <труд> совершенно в другое средство.

В общежитии предполагается, что труд — простая необходимость чисто харчевого порядка, и <что> он не является главною сутью человеческого совершенства, и что по-за трудом должно остаться время, через которое возможно было бы работать над совершенством. Такие совершенства предполагают <достичь через> науки и все вообще знания и самопознания окружающего нас мира. Таким образом получается, что сокращение часов труда оправдывается последним. Но под этими совершенствами предполагается даже <и> отдых: искусство принято считать производством отдыха. Но мне кажется, что вот <эта> последняя половина не может оправдать вторую, ибо вся наука и другие отрасли знания есть тоже труд, правда, другого порядка, и этот <другой> порядок относится к творческим выявлениям, к свободе действия, к свободному опыту, исканию, и в этом <его> перевес, <превосходство> перед чисто трудовою половиною, в которой творческого акта почти не существует, его получает фабричность, т.е. множимое начало вещей, перенесенных творческим совершенством для размножения. Вот здесь и кроется причина стремления работника-трудовика к другим областям производства, в которых бы он почувствовал себя освобожденным от шаблонирования и <в>стал перед творческой работою. Таковую работу дают все знания науки и искусства, но многие благодаря социальным системам государств не могут войти в эту вторую область человеческого действия, поэтому он <работник-трудовик> требует и охотно посещает зрелища и разные научные театры. Но, углубляясь в эту причинность, я усматриваю, что во второй половине человеческого труда усматривается отдых, другими словами сказать, в отдыхе или творчестве кроется особое состояние "лени", и последнее ведет к совершенствованию полного физического бездействия, переводя все физическое действие в особое состояние действия одной мысли. Но о действии мысли будет <изложено> дальше. Теперь же нужно выяснить тождество обоих половин человеческого труда, <а> именно — <что> труд и вторая половина совершенствования через науки и проч<ие> знания <...> составляют одно целое и одинаково стремятся к сокращению как часов труда, так и сокращению часов знания и творений Наук. И так же, как через труд человек спешит достигнуть "лени", также все знания и наука стремятся через себя скорее опознать и узнать все во вселенной, иначе говоря, достигнуть всего мирознания. Этого не может отрицать ни один человек, каждую секунду человек стремится проникнуть в миростроение и узнать все, что скрыто от него. Это стремление, я бы сказал, — стремление к Богу, т.е. к тому образу, который наметило себе человечество как нечто совершенное.

Каковым же оно его представило себе<?> Оно его представило таким существом, которое вездесуще и всезнающе, всемогуще и проч. Следователь-

но, каждый шаг человека рассчитан на совершенство, т.е. на приближение к Богу. И допустим, что через многие тысячи или миллионы лет человек достигнет всезнания, следовательно, вездебытия. Какой же будет этот момент<?> Дальше нечего постигать и нечего знать, очевидно<, и> делать ничего не придется. Мир открыт, и стоит в знании все его существо, вселенная в целом своем величии и бесконечности творений будет двигаться по своему вечному закону движения, и уже это все ее движение известно в моем знании и также бесконечно вычислено каждое ее явление. Достигнув такового совершенства, достигнем Бога, именно того образа, который предначертало человечество в своем представлении, в легендах или в действительности. Наступит тогда начало нового божеского бездействия, бессостояния, человек исчезнет, ибо войдет в тот величайший образ совершенного своего предначертания.

Таковое положение будет и с трудом, в нем тоже человечество достигнет такого совершенства, где все его производство войдет в стихию природы и <...> без всякого труда будет всё так же входить в организм, как дыхание, которое служит главного силою движения всего организма как жизн<и>. Тот совершенный образ Бога видится и в труде, стремящемся освободить человека от труда и достигнуть того блаженства, когда все человеческие фабрики и заводы будут действовать сами по себе, <и> это маленькое действие будет образцом той большой фабрики — вселенной, в которой все производство вырабатывается без специа-инженера и рабочего и которая, согласно человеческому представлению, была построена Богом, который был всесильным, всезнающим.

Конечно, всесилие и всезнание можно разоблачить и доказать <, что они обладают> многими несовершенствами, которые <лишь> идут все еще к совершенству. А может быть, весь механизм вселенной вчерне, как главная основа, абсолютен в своем совершенстве, и только несовершенны его разумные детали, <такие,> как одна из совершенных на вид форм — человек. Но в общем этот человек <также> представляет собою небольшой сколок миростроения вселенной, стремится все на земле построить по закону вселенной. Достигая в знании и труде единой цели полного всезнания и самопроизводства, человек достигает Бога совершенства, иначе сказать, включает себя в него или его в себя, и наступает момент полного бездействия, или действия как созерцания самомирапроизводства, наступает момент полной “лени”, ибо даже я уже не могу участвовать в совершенстве: оно достигнуто.

Человек, народ или все человечество, всегда ставит перед собой цель, и цель эта всегда в будущем; таковой целью является совершенство, которое есть Бог. Человеческое воображение нарисовало его и даже распределило дни его творчества, из чего видно, что Бог через шесть дней построил весь мир, и вид-

но, что седьмой день был отдыхом. Сколько этот день должен продолжаться, нам неизвестно, во всяком случае, седьмой день — это день отдыха.

Допустим, что первый день был физическим отдыхом, хотя в действительности такового не было — если бы ему пришлось выстраивать вселенную физическим трудом, то ему пришлось <бы> столько же трудиться, как <и> человеку; очевидно, у него не было физического труда, следовательно, ему не нужно было и отдыхать. У него было творчество через слово “да будет” — через шесть раз “да будет” была построена вселенная в полном своем множестве разнообразия. С той поры Бог больше не творит, почиет на троне лени и созерцает свою мудрость.

Но тут еще возникает вопрос — неужели при созерцании Бог не нашел еще большего совершенства<?> Очевидно нет, такова мудрость его, виденная нами во вселенной. Бог настолько совершенен, что даже не может быть в состоянии мысли, ибо вся вселенная исчерпывает совершенство Божеской мысли.

Я уже говорил о том, что человек просто маленькая копия того божества, которое создалось в нас же, и в действительности человек стремится к нему, и много уже есть таких людей, которые дошли до совершенства действия одной мыслью, приводя ею в движение целый народ и материалы заставляя принять другой вид. Такие люди пока существуют в виде вождей-правителей и идеедателей, совершенстводелателей. На самом деле, каждый идеедатель через мысль свою нашел известную идею, которая рано или поздно подымет весь народ и перестроит его в новые ряды жизни. Совершенстводелатель, открывший новое тело, машину или аппарат, подымет множество трудовых рук к умножению последнего, и мир принимает другой вид при дальнейшем совершенстве; его же мысль и создает таковые машины, которые умножают его дело, освобождая человека от труда. А так как совершенство человека будет продолжаться дальше, то, конечно, в будущем оно придет в состояние Бога, который через “да будет” творил мир.

Каждый царь-правитель движет жизнь только через “быть по сему” или “да будет”. Мы уже имеем небольшие примеры в нашей жизни, но все совершившееся в прошлом было сделано только человеком, в настоящем уже человек не один, а с машиною. В будущем останется одна машина или какое-либо соответствие ей, <и> тогда будет одно человечество, сидящее на троне предначертанной мудрости своей без вождей, правителей и совершенстводелателей — все это будет в нем; таким образом, оно освободится от труда и обретет покой, вечный отдых как лень, и войдет в образ Божества. Так оправдается легенда о Боге как совершенстве “Лени”.

В жизни по отношению к лени совершенно другое отношение, чем отношусь я к ней в своих рассуждениях, и странное, я бы сказал, к ней отношение. Ясно для каждого, что всякий стремится избавиться от труда и стремится к блаженству, к отдыху или другому состоянию, чтобы не только не трудиться, но чтобы вся мысль не затруднялась в работе над проникновением в таинство природы явлений, чтобы и эта вторая область жизни человека была настолько совершенна, что смогла бы проникать всюду, и тем самым все явления природы сделались прозрачными. Такое великое совершенство должно наступить в человеческом состоянии, и этот человек употребить должен все силы, чтобы прийти к этой своей великой предначертанной силе ясновидения и знания. Но как странно: это великое его состояние и может стать для него вечным состоянием, и как бы в нем будет прекращена жизнь, ибо не будет борьбы, а жизнь — это есть преодоление. Но ведь, может быть, жизнь — то, что мы называем счастьем и несчастьем, — и есть только уродство, и, достигая вечного состояния ясновидения и знания, человек выведет себя из жизни в высшее начало, когда вселенное вращение тайн станет полнотою его завершения, и ко всему этому ведет лень, которую поносят и клеймят.

И мне кажется, что клеймение позором лени произошло потому, что мудрец, проклявший ее и наложивший на чело ее клеймо позора, видел ясно, что она совсем не то, что нужно под ней подразумевать, и, вернее клеймя ее позором, он клеймил народ ложью, из трусости он боялся показать ее действительное, боялся сказать, что только в ней то сокровенное, о чем мечтает человек. Странность в том, что почему бы быстрыми шагами не двинуться к этой великой человеческой мечте вместо проклятия и стремления уйти от нее и даже всякое ее появление пресекать, и даже как пресекать — через голодную смерть.

Такова система борьбы с ленью, и эта же система употребляет все усилия прийти к ней. Конечно<, верно>, что достижение всякого блаженства должно быть обставлено разными предосторожностями, иначе блаженство может стать гибелью, и в данный момент происходит то же с ленью, она — мечта, и она — гибель, и если бы все человечество захотело использовать “лень”, то оно <было бы> обречено гибели, ибо еще ничего не может двигаться само собою, еще его производство требует его рук, еще оно не включено в природоестество движения. Правда, многие люди достигли этого состояния наполовину — капиталист, обеспеченный знаками лени, получал ее только в освобождении его мускулов от труда и удовлетворялся созерцанием и изменением своего мира производства через повеление мысли, но и последнее тоже не было совершаемо беспечно. Перед каждым изменением мысли стоял страх — не потеряю ли последнего<?>

Итак, система капитализма несовершенна. Социализм бескапиталистической системы ближе стоит к цели, но самое близкое — это система совершенстводелания, включения проводов вечной силы в движение всего существующего человеческого производства как самопроизводства. Опасность лени велика, ибо она является силою, могущей превратить все в небытие, т.е. человека победит небытие, против чего он борется своим бытием, т.е. производством, так что небытие есть угроза лишения всех благ, и в том числе и лени, поэтому мыслитель человечества мобилизует все силы людей и животных на борьбу с небытием, утверждая свое бытие, а бытие ему нужно для того, чтобы достигнуть блаженства лени. Таковое блаженство или лень <как идея> всегда появляется в одном человеке, который носит в себе мысль благоустройства человека; обыкновенно все благоустройство человека бывает в его новой системе производства харчевого и духовно-культурных состояний.

Конечно, сам мыслитель, может быть, в то же время, когда творит новое благо для человека, думает о системе благополучия и не подозревает, что думает именно о лени и что вся его благосистема и выражает путь, приближающий к лени. Зачастую этот мыслитель блага человеческого несет систему новой жизни, омывает ее кровью народа, принося ад на зéмли. Но так рождается вечная новая мысль, и я не знаю, будет ли когда-либо встречен мыслитель народом как новый идеедатель, увидит ли народ в лице его себя же или свое блаженство, или же он всегда будет бросать в него камни <и>, не веря в <воочию> видимую свою мечту, станет убивать ее. Такой мыслитель, однако, никогда не остается <не бывает> один, и потому только ни одно государственное правительство не может его убить как нарушителя и преступника, стремящегося изменить строй, установленный предыдущей истиной.

Каждая истина несет <в себе мысль о необходимости труда>, и <смысл ее —> труд как средство достижения лени; это не ясно ни народу, ни государству, и потому устроившаяся одна истина стремится уничтожить новую. Но последнюю трудно изловить, ибо трудно поймать каплю воды в море. Если бы все море было бы новою идеей или народ сразу обнаружил идею, ее легче было бы обнаружить и истребить, но, так как идея всегда есть капля, ее трудно и невозможно изловить. Вся история говорит за это чудное явление, но почему-то никогда государственные правители не принимают это к сведению, а всегда собираются победить новую истину и каждый раз проваливаются. <По>то<му> же происходит и борьба с ленью, с величайшим образом человечества, с его истиной представления. Вся философия труда заключается в освобождении лени, но все думают, что труд служит для какого<-то> друго<го> блаженства.

Итак, может быть, впервые имя лени, или “матери пороков”, мною выводится на площадь человечества, на ту самую площадь, на которой ее заклеймили позором. И может быть, впервые я коснулся чела ее мудрости, или мудрости человечества в ней, и снимаю клеймо. Пусть прочтут на челе ее, что она — начало всему труду, без нее не было труда. Она была в самом начале и через проклятие трудом должна восстановить свой новый рай. Ленью перепуганы народы и преследуемы те, кто приемлет ее, и все происходит потому, что никто не понял ее как истину, заклеймив “матерью пороков”, когда она — мать жизни. Социализм несет освобождение в бессознательном, клеймя <ее>, не зная того, что лень породила его. И этот сын в безумии клеймит ее как мать пороков, но это еще не тот сын, который снимет <клеймо>, и потому я этой небольшой запискою хочу снять с <ее> чела клеймо позора и сделать ее не матерью пороков, а Матерью Совершенства.

К.Малевич
1921. 15 ф<евраля>.
Витебск

Уновис

Два года назад зародилось небольшое ядро, взявшее на себя пропаганду и проведение в жизнь Нового Искусства. Под Новым Искусством разумелось Кубизм, Футуризм, Супрематизм; почему на этих трех разных по себе системах остановилась группа живописцев?

Признание этих трех было основано на том, что в них наступает новая эра мирового сдвига в область совершенно новых открытий форм человеческого движения; вступая в Кубизм, мы вступили на ту дорогу, на которой заканчивается живописная культура, достиг<ш>ая своего высокого развития, и в тот же момент наступает время дальнейшего движения, которое выражалось в чистом опыте конструктивных размещений разных единиц. Отсюда мы заметили, что живописное содержание мало-помалу ускользает, поскольку кубистическая конструктивность приближается к цвету плоскости. Производя анализ этого необыкновенного живописного движения, мы пришли к тому, что живопись на протяжении многих веков дошла до своего предела, расцвела и угасла навсегда, ибо угас весь технический и духовный мир прошлого. Так, кубизм является завершением целой многовековой эпохи движения художника, в котором он теряет сознание и больше не видит мира. Мир распылился и исчез как дым, это последнее облако сгоревшего мира вещей и всей живописи, кисти и палитры там же исчезли в огне и дыме, рассеялись в небытие. От кубизма осталась одна голая конструктивность идеи живописной, и эта конструктивность была только лесами к новому, освобождением от мира вещей и введением в конструктивный путь.

Два года назад мы выяснили, что последние Искусства есть конструктивные и что этот путь ведет неуклонно к тому существу, о чем мечтало бессознательное чувство в прошлых эпохах художника, именно к техническому новому миростроению, в котором уже не художник, а строитель будет строить мир в невиданных еще формах идеи живописной. Мы ясно осознали смерть художника живописца[1] и всей живоп<исной> культуры, за исключением идеи; больше того, через анализ философско-практического мышления <мы> проникли и обнаружили, что он <художник> признак эстетического гниения,

признак того, что в государстве происходит разложение, эстетизируя форму некогда бурного движения человека. Мы обнаружили, что Художник через Искусство свое делает ризу как заплату прогнивающих мест тела, художник — слуга событий, но не сам событие, художник — результат причин, но не сам причина. Итак, мы отвергаем Художника и его живопись и <в>стали на чисто конструктивный путь ее идеи как экономический единственно живостроительный.

Кубизм и футуризм есть новая конструктивность сил распределения веса в статике и скорости, и мы их признаем как путь тем, кот<орые> не могут сразу отринуть <живопись>, сами же движемся на Супрематической конструктивности, обеспечивающей Новую форму; и мы присутствуем при редком зрелище кристаллизации новой технической формы человека, <это —> величайшее событие, кот<орое> может быть видно только на расстояниях времени. И мы сейчас проникаем в будущее и чувствуем Новый физический вид мира, в нас происходит кристаллизация, и она видна на наших проектах. Мало-помалу буря динамических волн кристаллизиру<ет> формы, и в самой кристаллизации и происходит установление нового. Это новое — супрематическое содержание, кот<орое> мы находим соответствием современности сегодня, и <мы> всячески, с великим возмущением протестуем против того, что сегодня под напором представителей спецов прошлого вновь втаскиваются останки разрушенной временем красоты, мы видим революцию не только экономическую (чисто харчевую), но видим в ней освобождение от всех корней прошлой преемственности; новое экономическое построение жизни служит всем новым возможностям создания и архитектуры строительных форм. Революция очень молода, она богата агитацией, но в ней нет тех спецов, кот<орые> могли бы выстроить ту жизнь, кот<орую> она принесла в себе; все приглашенные спецы старого мировоззрения и культуры знают старое: хочешь — учись этому, другого нет, поэтому так трудно наладить жизнь, так трудно вызвать на первый план новое сознание. Как рабочий, так <и> крестьянин находятся в сознании плана прошлого экономического плана[2].

Искусство новое 10 л<ет> назад было в таком же полож<ении>, но сегодня у него есть спецы, есть программа, есть мастера.

Необходимо только осуществить мастерские, в которых началось бы производство строительное в новых формах. Огромная буря негодования и насмешек стоит как копоть над нами, все из-за того, что мы предлагаем неосуществимые планы, но ведь ничего нет неосуществимого, стоит только желать и действовать. Кто бы поверил тому, что воздух есть та тяжесть про-

странства, <за> кот<орую> человек может держаться как за веревочную сеть — <но> разве пропеллер не внедряет концы своих лопат <лопастей> в крепость воздушной или пространственной массы, и <аэроплан> пробирается все выше и выше. Так всякая заоблачная идея уже существует в целом и ждет своего оживления.

Да здравствует Новый Техникум Сооружений Супрематизма<!>

Записка о границах реальности

В прошлой своей записке, прочитанной в прошлое воскресенье, я рассматривал вопрос о<б> изобразительном Искусстве как о<б> явлении научного познавательного порядка вне эстетических художественных задач, чем сводил изобразительное Искусство к одному научному познавательному началу или единству, а также говорил, что причиною потребностей изображать явления была познавательная причина, познание реального мира. Человек пытался подлинность реальную окружающих его обстоятельств познать и сделать их существующими для себя, ибо только при таком условии мы выявляем мир и делаем его реально существующим. В противном случае, хотя и будем видеть явления, но они не будут для нас реальными, т.е. <останутся> непонятными. И только при познании той или иной реальности, создавш<ей> форму, мы сможем узнать причину, и следовательно, она будет для нас реальна.

Эту надежду я относил к оптимизму, или оптимистической философии умозрительного заключения, а также научного физического опыта. Указал на философию Супрематизма, на скептическое ее отношение к мастерам-техникам умозрительной оптимистической философии и физически<х> опыт<ов>, которые убеждены в <возможности> изобретени<я> научных физических и философских отмычек или ключей для раскрытия природного ларца и похищения причинных ценностей.

Говорил еще о границе реальных пределов, о том, существуют ли те границы и пределы, где мы смогли бы сказать — вот это реально, а это нереально; говорил о примере двух обстоятельств сна и яви, <то есть о том,> возможно ли считать все события во сне реальным или нереальным <фактом>, естественным или неестественным, и утверждал, что всякий факт, совершающийся в моем представлении, — факт физический, состоящий в разных обстоятельствах, следовательно, он реален для меня, будь то во сне или яви. Отсюда был сделан вывод, что предмет, как и человек, его физическая оболочка, не составляют границы и предметность реального, а что всякий предмет, как и физическая человеческая оболочка, имеет скважность по ту и эту сторону реальных об-

стоятельств, подобно воротам, через которые проходит человеческое вещество туда и обратно.

Следовательно, все обстоятельства, окружающие мое человеческое вещество, буд<у>т реальн<ы> как в ту, так и другую сторону.

Было говорено о перспективе как особом обстоятельстве современного изобразительного Искусства и понимании ее первобытным человеком и детьми, которые, в отличие от современных <людей>, понимали ее, с моей точки зрения, правильнее, они ее понимали по существу, или по обстоятельствам, в которые попадала та или иная вещь или человек. Измерение было ее по обстоятельствам, от которых зависела ее величина. Последним указывалась уже большая научная проблема, которая разрешается и Эйнштейном. Здесь в детских и первобытных изображениях вам <представлено> указание, что границ вещь не имеет, не имеет своей предельности, а следовательно, и реальности, так как она видоизменяется в каждом обстоятельстве. Был указан пример на мальчике, который изображал своего отца то большим, то малым и объяснял свою правоту тем, что реальность отца изменялась от того, что отец попадал в новое обстоятельство, когда играл с мальчиком, когда же он находился с большими, то становился большим.

То же случается и у взрослых художников, которые в своих изображениях исторической картины распределяют фигуры по тем обстоятельствам, которые они занимают. То же и в жизни — как будто кажется, что человеки все одинаковы, реальны и величину имеют одинаковую, как люди, но и здесь говорят: “Он человек маленький”. Почему же маленький, когда он большой, взрослый<?> Да потому, что он занимает место в маленьком обстоятельстве. Вот это измерение по существу.

Еще говорилось о границе реального в смысле того, что люди во сне видят себя разными лицами, как бы перевоплощаются. Аналогия наяву: дети играют и в паровоз, и в аэроплан, и <в> разных чиновников. Они перевоплощаются в те новые формы, в которые играют.

Взрослые тоже мечтают о вечном перевоплощении. Каждый чиновник думает перевоплотиться в новую форму чина, каждый художник думает из маленько<го> быть большим.

Таким образом, все живет в протяженности по ту и по эту сторону.

Указал на то, что, возможно, истина мира заключается в едином или целом, и что моя точка зрения на достижение единого или целого имеет в себе целую проблему очень большую, и что вкратце я сказал, что целое или единое есть результат, выведенный из всех обстоятельств, т.е. из тех обстоятельств, ко-

торые породили множество для того, чтобы создать целое единое; чтобы последние осуществить, нужно все различия лишить различий, а это уже будет фактом уничтожения во мне целого, которое должно состоять из ничего, т.е. в нем не должно быть никаких элементов, которые смогли бы разделиться, распасться, ибо при таких обстоятельствах целое единое будет разбито.

Моя точка зрения на «Мир» <состоит в том>, что в нем нет элементов, или, вернее, нет той вещи, которая могла <бы> разбиться, — нет ни тарелок, ни дворцов, ни стульев. Это все есть у человека, и потому оно разбивается, поэтому его жизнь представляет собою груду черепков, лом.

Поэтому еще Мир своей жизни как бы познаем, <поскольку> у нас есть лица, а в мире природы нет лиц. Поэтому Мир природы — Ничто, перед которым стоит вечное человеческое «что?» и «кто?» и ждет ответа. То же самое и человек друг другу неизвестен, если бы у него не было трудовой книжки, так бы никто и не мог знать, кто он, Иван или Петр. Но все убеждены, как и священник, что, окунув младенца в купель, вытащил не младенца, а Ивана, и убеждены и мать и отец, что у них — «се Иван».

Все это указало мне изучение молчаливой живописной структуры. И потому считаю <нужным> все свои записки и размышления назвать одним заглавием — «Живопись».

В конце своей первой записки я коснулся и научного выяснения реального Мира; <наука,> чтобы его выявить, начала делать выводы и предположения, а также <создавать> физические основы опытов, на основании которых выстраивала мир Вселенной.

О<б> обвинениях современной науки прошлой <в> невежестве ее, которое реализовало мир <таким образом:> земл<я> на воде, а вода на китах, а киты на столбах — тогда когда воду держит атмосфера, атмосферу Солнце, а Солнце Геркулес. Иначе <говоря>, киты заменены новыми именами.

О Мировом и человеческом разуме, о<б> их различиях и практичности и целесообразности; о неудаче Мирового разума выстроить Вселенную в одном шаре, который рассыпался по предсказаниям <показаниям?> науки и образовал множество планет; о том, что все произошли планеты от одной туманности, подобно тому, что человек произошел от обезьяны.

О том, как Мировый разум как радикальное средство дал распыляющемуся целостному миру принципы тяготения, отрицания и относительности, чтобы они<, распыленные частицы мира,> не исчезли совсем из видимости друг друга.

А принцип относительности дал специально для людей, чтобы они могли различать одно от другого, под чем надо разуметь, что Мировому разуму не удалось построить Мир как подлинность. Последнее <положение, принцип относительности,> было выдвинуто критическим разумом как средство <, чтобы> Люди все же видели какой ни есть мир приблизительный.

Что, действительно, <может произойти —> если будет уничтожен принцип относительности, то мир исчезнет, он будет вне различий.

В предыдущей записке было видно и то, что Мировый разум, как и критический, в мире фактически не существует, как только в человеке, который и строит мир Вселенной по своим домашним обстоятельствам. Например, конец мира, т.е. жизни, зависит от Солнца, как жизнь комнаты от света, и что если Солнце потухнет, то и жизнь потухнет. Но для Вселенной нет различия, где темно, где светло; как в темном, так и в светлом происходит ее вечная жизнь, ибо для нее нет ни Луны, ни Солнца, так <как> все это только различия одного и того <же> вещества.

Смысл первой записки была <также> мысль о немыслимости выявления ничего в мире, и потому Мир — Ничто, т.е. нет [в нем] тех вещей, и если мы говорим и строим вещи, то их реальность подоб<на> реальности сна.

И в конце записки было сказано о всей надежде на свет, через который возможно познать мир. Такой свет имеет два различия — солнечный свет, выявляющий вещи, и самый яркий свет <— свет> знаний.

Супрематизм как Уновисское доказательство

Через многие века движение Государств разных экономическо-харчевых культур все духовные состояния человека были приложимыми к Государству. Всегда все усилия Государства направлялись к духовным силам, чтобы их использовать для своих надобностей. Так Государства приспособляли Религию, так же приспособляли Искусство. Художник и священник были подсобными силами в движениях Государств. Также оба обслуживали потребы Государства и Гражданства (общества). Они были средствами, окутывающими вуалью истину. Ни священник, ни художник не были свободны в своем духе, дух свой не могли использовать в самостоятельную форму явления, никто из них не дал явления кроме того, что было заложено в существе известного Государства. Но никто из них даже и не думал, что существует в духе Религии и духе Искусства нечто самостоятельное — художник был уверен, что без Государства, без его идеи, без его существа ничего больше не существует, не замечая того, что он сам находится в рабстве Государственной идеи, что он воспитан не иначе, как в идее последнего, что весь трепет духовной силы есть трепет духа Государства и что перед воспроизведением образа трепещет не его дух существа самого Искусства, а трепещет Государство, видя образ свой в изображении; так же трепещет и общество перед своим образом. До сих пор еще не было такового Государства, которое бы отказалось от услуг Художника, которое бы сказало: “Мне больше не нужно ни портретов, ни памятников, мне не нужно идолов новых святых, мне не нужны ризы Искусства, которые облачали мое Государственное тело, мне не нужна галерея моей идеологии в изображениях. Мне не нужно изобразительных плакатов, возносящих мое достоинство, правду, справедливость и т.д. Истина прекрасна сама по себе”.

Художник был Государственным мастером, а так же и мастером в Государствах Религий, он — главный портной-ризоделатель и изобразитель всей идеологии как религии, так и Государства и общества, он был воспитанником всех трех и в духе их был крещен. Он один вечный путешественник, таскающийся за телегою экономических харчевых перево-

ротов, он один изобразитель идолов разных эпох, он ставит на площадях новых Богов и пишет, и воспевает <им> славу. И его за это каждое Государство рано или поздно возведет на пьедестал.

Таким образом Художник создавал художественную культуру тому или иному двору, той или иной идее. Итак, никогда художник не был свободен, не был самоидейным, не выявил никогда сущности самого Искусства, ибо он и Искусство были изобразительными.

Художник изобразительного Искусства — мастер по обработке Божеств, и как только Религия освободится от Бога, которого нужно явить через кисть художника народу, а Государство убедится тоже в этом, что его изображать во славе народу не нужно, то изобразительному Искусству ничего не оста<н>ется выявлять, <и> тогда будет видно, что Изобразительное Искусство просто средство пропаганды для темных масс, а, конечно, всякая идея, пропагандировавшая себя, хочет показать товар лицом. Богослужение будет торжественнее в ризах, нежели в рогожах.

Вот почему нужны художники и художественное образование, вот почему нужна Художественная Культура. Художественная Культура не надстройка, а венец Государственного здания, без чего оно никогда не рискнет показать себя в своей голой истине.

Целый обоз поэтов, художников, музыкантов окружали всегда харчевой двор Государства, и в слове, струнах и изображениях славили харчевой его живот; живот Государства под их Искусством переваривал пищу, а лицо, заплывшее жиром, еле улыбалось и фамильярно хлопало по плечу голодную ораву художников.

Но вот настало время — Искусство освободилось от зависимости <от> идей и стремится стать самоидеей. Новые Искусства уже больше не воспевают Государство, Религию и общество; и не потому ли Государства с ненавистью относятся к последнему <первым>, не потому ли каждый представитель Государства со злобою угрожает Новому Искусству, что в нем нет никаких признаков его прославления. Оно непонятно, неясно народу. Но не так оно непонятно народу, как непонятно самому Государству. В чем же его непонятность<?> Да в том, что в нем нет ни сияния святых, ни гербов Государства. В какую же форму Искусство перешло, если оно не воспевает ни Бога, ни Государство, ни общество, <если> оно не служит им<?> Неужели оно перешло в форму самовоспевания<?> Какой позор и паразитство<!> “Я, Государство, в целом своем величии служу народу, и за это он воспевает меня, я веду его к культуре, правде и справедливости. И потому все должно воспеть меня, все же, воспевающее само себя, позорно есть”.

*

Наступил 1909 год, год революции в предметном живописном Искусстве; в стране-кладбище, в Италии, поднялось знамя живописцев и поэтов. Манифест футуристов всколыхнул вечный покой, и проснулась молодежь по всей земле, и поднял<а> восстание против всей предметной культуры, против художеств и всех ценностей Искусства того времени. Кубизм и футуризм впервые внесли новые различия конструктивных начал, чем были поколеблены предметы, портреты и памятники. Последние были окрещены Новым Искусством, дальше конструктивным, — последняя формулировка принадлежит Гану Алексею[1]. Таким образом наступил новый момент движения Искусства. Почему я называю <все это> Искусством — да потому, что все движение рождалось в среде Искусства, которое и движется под разными знаменами дальше. Российской земле выпало то, что он<а> сумела продвинуть сущность освобожденную Искусства в новый Завет, похоронив навсегда старый Завет Искусства. В ней впервые произошло ясное разделение предметного и беспредметного Искусства, в ней впервые происходит борьба за самостоятельность проявления Миростроения, исходящего из живописной сущности как самоидеи.

*

Самоидея Нового Искусства или самоидея Конструктивного Искусства — действительно ли будет самоидеей или же она незаметно будет подчинена Государству <и> вышедшее из среды живописной конструктивное начало в беспредметное состояние будет подчинено практическому харчевому Государству; будет ли направлено конструктивное <Искусство> в область предметную или же останется беспредметным — вот самое главное. От последнего уклона будет многое зависеть, и конструктивное начало должно будет разделиться, т.е. совершить предыдущую ошибку художников Искусства.

Новый институт худож<ественной> конструктивной культуры сохраняет название “художественного”, следовательно, его художественное вмешательство будет обязательно <внедряться> в форму конструктивного, скажем харчевого, Государства. Наступит встреча двух конструкций — чисто практической утилитарной харчевой и конструктивной художественной. Кастрюля получит и свой утилитарный и художественный вид или форму. Отсюда ясно то, что как в старом <искусстве> художник приносил <выявлял> свое художественное начало в харчеформе Государства и общества, будучи репродуктивно-художественным, <так

и> теперь с появлением конструктивного <искусства> будет то же художественное конструктивное вмешательство <в харчеформу Государства> и художник-конструктивист будет тем же прикладником и слугою харчевого предметного Государства[2]. И как первый и второй художники не представляют себе иной культуры, как только в творении художественно-харчевых кастрюль, так и Государство не представляет себе художественного начала иначе, как приспособленным к кастрюле харчевого производства ценностей; производство таковых и будет им.

Создадут новую художественно “научно обоснованную Культуру”. Все должно быть научно обоснованным, и потому и художник нового Института Художественной Культуры должен быть таковым. В этом и будет разница перед его предком, художником “ненаучной художественной Культуры”. Темнота смоется, все прозреет и все будет “ясно” и “понятно”, “научно обоснованная Культура”, наконец, все “разъяснит”. Художник перестанет верить в “духовные предрассудки”, ибо перед ним будет стоять “научная обоснованная формула” неопровержимой реальности.

*

Художественная жизнь разделилась на предметную репродуктивную и беспредметную конструктивную. И как мне кажется, что <именно> та часть художников, которая работает над конструктивностью, <и> создала Институт Художественной Культуры, точнее было бы — конструктивной художественной Культуры. Первая же половина художников репродукции потеряла Академию изящных Искусств и не успела еще ее создать вновь. Но скоро она будет создана.

Вторым реальным осуществлением есть Академия художественных наук[3]. А так как Институт Художественной Культуры в сути своей имеет научность, то поглощение его Академией художеств<енных> наук было бы вполне логично. Таким образом Художественная Культура вышла к ученому учреждению, и больше художественная жизнь не будет слепо блуждать в возбуждениях, а поплывет в разуме, <в> умных обоснованиях.

В данный момент обсуждения Художественной Культуры, как я полагаю, <главным> есть вопрос о Конструкции[4]. Это первая ступень, на которую встали художники<, переходя> из старого репродуктивного Искусства в новую область. И тем, что они вступили <на нее, они> разделили себя на две художественные Культуры — Композиционную предметную и Конструктивную. Как те<, так и> и

другие присвоили себе звание художников; Художников-Конструктивистов и художников-репродуктивистов. О художниках-репродуктивистах говорить не приходится, это очень ясно даже без научного обоснования. Но о Конструктивистах или о конструктивном Искусстве говорить можно, ибо оно еще находится в процессе суждения.

Итак, Конструкция передо мной, о чем я должен дать свое суждение. Прежде чем рассуждать о конструкции, необходимо установить, о какой конструкции должна быть речь. Конструкции есть разные. Конструкция Государственная, или харчевая живопись, которая конструирует все целеполезные харчево-технические орудия; Конструкция художественная и Конструкция беспредметная. Вот [три] Конструкции, ставшие вопросом обсуждения.

Государственная, или харчевая, Конструкция ясна в своей роли. Художественная Конструкция может иметь две идеи; одну идею — самоидею, во власть которой попадает все харчевое Государство как подсобная техническая харчевая необходимость; и втор<ую идею> — это участие художественного Конструирования единовременно в создании харчевого технического орудия или сооружения.

Беспредметная конструктивность сама говорит за себя как за самостоятельную идею беспредметного конструирования Миростроения, которое становится в цель человечества; относя на второй план все харчевое, не ставит его во главу культуры культур.

Было бы очень интересно, чтобы о конструктивном Искусстве дал пояснение Алексей Ган как основатель <движения> конструктивистов — относит ли он конструктивное <искусство> к художественной культуре или нет и какая идея или сущность кроется в самой конструкции, через которую он вводит “что”. Судя по тому, что члены конструктивного Искусства составляют кворум Института Художественной Культуры[5], <то> очевидно, что Конструктивное Искусство преследует через конструкцию художественное “что”, иначе бы Институт был назван просто конструктивным.

Но последнее является предположением, имея же действительность, не хотелось бы разбираться в предположениях.

Таким образом, рассуждение о конструкции <для> Института Худ<ожественной> Культуры я оставляю до получения действительных материалов. Во всяком случае, конструкция должна быть самоидеей, будь то в художественной форме или беспредметной, и ничуть не <должна> смешиваться с практической конструкцией харчевого техникума. Такову<ю> конструкцию я вывожу из живописной среды и называю “Живописной Конструкцией”.

Формулы Супрематизма

Если Мир — Материя, то это не значит, что он материален.

Материал возникает тогда, когда появляет<ся> идея — Мир — без идей, Супрематизм без идей, ни в том, ни <в> другом нет материала.

Материализм — сверхъестество, галлюцинация вещевых идей, чего нет в естестве.

Интеллект — бессилен выявить вещь-предмет, так как в Мире нет вещей.

Конструкция — интеллектуальное дело, дело, которое нельзя одéлить в конечном.

Разум, смысл и логика со всей своей целесообразностью дрожи перед тем, что поставлю в 1923 году.

Я укажу тебе зеркало, в которо<м> ты увидишь свою подлинность.

Перед Социализмом все равны, в другом случае перед Богом все равны.

Миропомазание человека сохраняет его от зла-порчи.

Помазание машины маслом сохраняет ее от гибели, ржавчины.

Москва
4 марта 23-го <года>

К.Малевич

К.Малевич. Формулы Супрематизма. 1923

В.Хлебников

Велемир, Виктор Хлебников, Зангези[1] — так себя именовал тот, через смерть которого возрастает интерес общежития.

Заинтересовалось оно его личностью и стремится поправить ошибку своего отношения к нему, вновь восстановив портрет, и видеть то, чего не хотело видеть, когда жил среди н<его>[2].

Бесшумный, молчаливый, как тень, мыслитель чисел, динамическим молчанием расколол ядро судьбы и рока, чтобы достать доску исчисленных событий человеку, тем самым освободить пытался волю из власти рока и судьбы, власть передав над колесом ее, ему по праву. Утаенное судьбою, завтра возвратил. Измеряя прошлое, получил числа расстояний в пространстве событий, вычисляя ими орбиту движений человека.

Ничего в этом нет такого, что должно было вызвать хохот или считать его гадалкой, как было сделано современной печатью и хулиганствующей критикой.

Астроном с точностью вычислил на многие годы затмение планет, а это не что иное, как то, что делал Хлебников.

Имея в виду человека, он просто на основании прошлого его движения обстоятельств определил судьбы повторений.

В “Досках судьбы” пытался начертить астрономический календарь прошлого, сегодняшнего и завтрашнего[3].

Чтоб каждый в календаре доски нашел орбиту свою, включив себя в число колец мирового движения, чтоб в вихре, вне судьбы, вне рока состоять.

День и ночь тоже события, которых мы даже не замечаем, но знаем и готовимся встретить ночь светом лампы.

Так точное вычисление иных событий возможно поможет нам предпринять меры.

Хлебников пытался вырвать чертежи, названные им “Досками судеб”, из туманных далей, чтоб мог прочесть их человек.

Велемир Хлебников, Зангези — астроном человеческих событий, но не альфа созведий футуризма и заумного.

Альфа футуризма был, есть и будет — Маринетти. Альфа заумного был, есть и будет Крученых, произведший от слова “будет” — “будетляне”[4], по примеру “крест” — “крестьяне”.

Дело, начатое Велемиром Хлебниковым, так же значительно, как значительна наука астрономия. Может быть, даже дело Хлебникова ближе касается нашего непосредственного календаря человеческого творчества, нежели отдаленные туманности вселенских дел. Дело его должно найти продолжателей, как астрономия нашла себе. Дело его основное в чертежах человеческих событий, нежели поэта вообще, футуриста или заумника в частности.

Дело Зангези не заумное, как только новый порядок ума, в частности, занятого словотворчеством. Его словотворчество скорее относится к новому практическому слову, нежели поэтическому.

Слово может быть разное — практическое и поэтическое. Пока что поэзия, несмотря на усиленную тренировку предметными практическими словами, которыми поэт оперирует легче, чем шофер автомобилем, все же задыхается от этой багажной упаковки практического слова в стихе. Порок сердца обязательный. Это предвидели только русские поэты и установили диету, выбросив из меню поэта набор слов практического реализма, и установили диету не временную, а постоянную, чтобы раз <и> навсегда излечить поэзию.

Одним из главных врачей поэзии считаю своего современника Крученого, поставившего поэзию в заумь. Его и считаю альфой заумного.

Хлебников, хотя и творил слова новые, но видоизменял побеги слова от старого практического корня.

Видел в них будущее практическое слово.

С его точки зрения, будетляне должны быть не заумными, а умными, как будущий новый мир практического реализма.

Два современника — Крученых и Хлебников — поставили себе задачу, аналогичную живописи: вывести поэзию слова из практического действия в самоцельное, как они говорили, самовитое слово, в тот мир поэта, где бы он смог создать слово чисто поэтическое, построив стихотворение не из утилитарных слов практического реализма, а созда<ть> стихотворение и слово поэтического ритма.

Само слово “стихотворение” производит другое впечатление, нежели слово другого мастера сложения “утилитарнотворение”.

Как будто ничего общего не имеющих между собой <два мира>.

Разница между ними должна быть, и она есть.

Утилитарные мастера практического реализма делают вещи из матерьялов, возводят их родовой план в новый план своей человеческой, практической жизни и дают им свое утилитарное слово, как имя.

Каждое имя имеет свое утилитарное место действия в практическом плане. Имеет свое стойло, гараж, депо.

Действия их происходят в порядке практической надобности.

В них нет поэтического порядка ритма.

Поэт не удовлетворен практическим порядком движений и пытается построить практическ<и>е слов<а> так, чтобы действия их был<и> связан<ы> ритмическим строем.

Строй этот назвал поэтическим порядком. Он рассчитал их бег во времени, распределив время предметам так, что они приходят друг к другу, пересекают, останавливаются в указанных узлах ритмического времени, не теряя своего утилитарного действия.

Такова поэзия целиком умна, как академический живописный реализм, как весь практический предметный мир.

Если этот вывод считать сущностью поэзии, а жизнь практическую ее содержанием, то заумь не есть поэзия.

Заумной поэзии не может быть.

Тогда Крученых и Хлебников не поэты там, где строй заумный существует.

Поэзия там, где идет поэтическое охудожествление практического мира.

Если же поэт свободен и волен создать свое поэтическое слово, свой чистый поэтический ритм, помимо неуклюжих слов практического языка, если волен построить свое поэтическое время, волен быть в вихре своего возбуждения, тогда Крученых заумный поэт.

Его будетляне ушли по-за пределы умных, практических государств, как живописцы ушли из умного академического реализма предмета.

Мои современники являются созвездием заумного, внекультурного строя живого духа.

Мои современники видят новую эпоху человека в идущем к уму заумного созвездия.

Свободные кометы иногда попадают в плен миру, который включает их в свою систему.

Так случилось, что некоторые современники мои попались в плен земле.

Велемир Хлебников был одной из комет, вовлеченный землею в свою систему событий, ума, чисел, языка.

И мне показалось, что Хлебников не был пленен и выведен из своего свободного строя, лежащего в заумности, а, наоборот, бежал к земле, как ее неотъемлемая по роду частица ума.

Пытался или принес "Доски судеб", чертежи будущих на ней событий, и тогда случай, рок и судьба будут ясны, как для астронома затмение луны.

Его поэзия тоже принадлежит уму.

Каждая построенная им буква есть нота песни обновленного практического мира.

Тот же ум, перемещающийся в новые формы.

В книге "Зангези", в плоскости первой, подражание языку птиц.

В плоскости второй боги и богини заговорили непонятными словами между собой.

Общежитие стало в тупик, что Юнона заговорила: "пирара, пирururу, буаро, вичиоло", Эрот — "эмч, амч, умч"[5].

Если бы подслушал этот разговор Сократ, то сказал бы народу: "Боги сошли с ума, перешли в заумь".

Общежитие посчитало, что Хлебников перешел в заумь и стал альфой заумного созвездия, альфой футуризма.

Но поскольку я знаю созвездие футуризма, созвездие

беспредметности и зауми, альфа Зангези не принадлежит им.

Скорее принадлежит созвездию земли.

Зангези умен.

Зангези из корня чисел, слов земного счета.

Календарь событий вчерашнего, сегодняшнего и завтрашнего дня.

Первый листок сорван им.

И на этом альфа Зангези кончает свое дело и тухнет потому, что в открытой им "Доске судьбы" не сумел предотвратить начертанный чертеж, оставив дело это Бете.

Из книги о беспредметности

Очевидно, что Государство не может иначе идти, как только по закону Бога. Бог в народе, это есть то, что подавляет всякую иную мысль: “Да не будет у тебя иного Бога кроме меня”, т.е. да не будет у тебя иной мысли, а только обо мне. Всякий, кто иначе мыслит, враг мой, и я его сгнету, потому что я, Бог, есть истинный свет. (Бог по Иоанну Богослову есть свет.) Государство — аппарат угнетения тех, кто иначе мыслит, и которое говорит: “Да не будет у тебя иного Правительства, как только Я”. Всякий, мыслящий о другом Правительстве, враг мой, и я его сгнету, ибо свет мой истинный, чтобы народ вывести из этого положения. Победить Бога в том представлении, каким он кажется народу, значит победить и само Государство, победить и свет, ибо свет есть Бог, но пока Государство не побеждено, не побеждена святыня, не побежден и свет. Революция Государства есть только смена Государственного строя, смена, следовательно, и святого и просвещения свет<ом> более истинным ярким светом, в котором нет тьмы, а по Иоанну Богослову, Бог есть свет, в котором нет тьмы. Смена старого пророка, смена святого, смена технического света, так, например, смена Владимира — Плехановым, как Владимир сменил Перуна, сказав: “Я несу тебе, народ, новый свет”, — не лучинный перуновский, а керосиновый. В перуновском свете еще много тьмы, он не в состоянии вытеснить тьму, а раз есть тьма, там нет Бога, ибо Бог — свет без тьмы. Я освещаю тебе светлее путь керосином, и он тебе виднее будет, истиннее, нежели при лучинном. Его волхвы и жрецы держали тебя во “тьме” потому, что не знают истинного света, который бы уничтожил тьму, а я дам “свет” от бога истинного и т.д. Дальше, я дам свет тебе электрический, и ты увидишь, что в этом новом свете нет никаких Богов, кроме меня на земле, есть свет единый — истинный свет

материалистический, сын которого или “дух его будет парить над миром” (Преображенский — “О Нем”), т.е. тогда, когда в шестой день будет построен мир ИМ, и над ним будет парить дух ЕГО.

<РАЗДЕЛ I>

1.

“Есть” может быть условным потому, что каждая точка зрения вызывает новое “есть” и новую науку.

Итак, из предыдущего моего рассуждения о беспредметности видно, что мною утверждается как временный путь научного натурализма и реализма, или сознательного реализма, путь кривообразный объективный в противовес художественному эстетическому реализму. Научный реализм — это вообще реализм, могущий быть общемассово сознательны<м> как противоречие подсознательному-художественному эстетическому-личному реализму. В подсознательном художественном явлении надо разуметь полуобъективность, т.е. групповое понимание ничего общего не имеет с реальным выражением научной формулы явления, которая может быть реальна только по отношению применения формулы к жизни; другая реальность формулы абстрактна, чистое знание, не утилитарное. Художественный эстетический реализм приукрашивает ту натуральную фотографию научного телескопического или микроскопического анализа натуры явления, которую наука раскрывает и скрывает, как оно “есть”, и создает новые соотношения вскрытых сил и стваривает <сотворяет> новую вещь. Художественный реализм — эстетический вымысел, идеализированный опудренный факт, <где> явление натуры и вещи переходит из бытия в новую категорию эстетической реальности, как будто тогда оно и реально, как и в религии; всякое явление видно в Боге, в образе — это способны сделать художество и религия, превратить бытие в образ, дух, душу, из мифа сделать реальное бытие, облечь его в тело.

Лик Христа, как и его матери и учеников, есть продукт художественного реализма в действительности не существующих явлений, простой человек возводится в образ идеального духа, души, красоты, в святыню. Ничто возв<одится> до лика образа, но не физического простого реализма. Художество создает такие предметы, которые не поддаются материалистическому учету и химическому анализу, не подлежат науке, имеющей дело с прямым учетом элементов физических явлений и ближайших с ними связанных причин. Само произведе-

ние живописи состоит из тела, материи, краски, а образ из души, духа красоты, т.е. в этот плоскостный холст с организованной краской художник вложил последние, <но> наука найдет в них только материю и больше ничего, а в остальное приходится верить, и эта вера реальнее действительности. Это — эстетический реализм, тело разложимо на элементы физические, а образ не растворим, хотя и для него есть особая химия, которая растворяет <его> через другие аргументы, морали, правды, справедливости, в доказательности его несовершенства, потому его делаем все же новым.

Таковые предметы могут быть подвергнуты еще анализу философии как суждению, мысль которой не подлежит учету, весу и воздействию на явления, она есть только суждение и рассуждение о явлениях, <мысль,> рисующая образы в представлении, как это рисуют искусство, художество, религия. Ни одно распятие Христа не похоже на действительность, не похоже потому, что оно художественно, прихорошено, идеально, идеализировано. Это особый эстетический идеальный учет философских рассуждений в живописи, живописная иллюстрация идеального реализма, учения о жизни души. Действующее лицо, явление ими сразу выводится из реализма действительности в область идеального эстетического вымысла, выносится в нечто такое, что царствует над простыми физическими, механическими явлениями природы и научными оформлениями; идеальный дух.

Искусство, религия подобны свету, разделенному на два состояния: темного и светлого, то скрыва<ющим>, то раскрыва<ющим> явление. Оба идут в одну и ту же область надматериального царства идеального духа, совершенствуя лик свой в зеркальном отражении материала материи, <искусство и религия> становятся высшими категориями над научным миром, ибо научный мир не совершенствует ничего, как только раскрывает новые возможности свойств или функций в материи, и только, а жизнь ставит эти функции туда, куда нужно, обращает их на так называемые практические посты. Нельзя сказать, чтобы художество и религия были слабы и не имели огромной власти над Государственным материализмом, всегда низводя его на третью степень значимости. Материалистическое мышление или сознание настолько еще слабо в человеке, что в момент смерти он так или иначе переводит свое материалистическое мироотношение на путь религиозный и путь художества, а если он не успел обратиться заживо к Богу, то его обратят мертвым к образу <Бога> ученики его, в них как будто он хочет спасти себя, или его хотят спасти, спасти его тело от смерти, которая может наступить в процессе материальных движений: тогда прибегают к сохранению его образа в художествах. Таким порядком он, даже задержанный

при посредстве бальзамов, переходит в образ, т.е. в этот призрак состояния, который физически, материально не разрушим, не разложим, вне элементов, свободен; наука здесь годна как прикладное знание, сохраняющая лик (сакрамент[1]), она его не растворит и не сотворит больше живым; последним как бы утверждается, что кроме физического створения элементов в известную организацию тела в нем еще существует тот образ, та мысль, которая должна быть сохранена от растворения материи в образе. Вот почему искусство в одной своей части, изобразительности, необходимо и нужно — там, где надобность еще имеется в образах и реликвиях, впредь до установления нового материалистического отношения к событиям, которое в нем нужды не будет иметь, где даже агитка не будет идти через икону и обожествленных для этой цели прост<ых> землянит<ов>. Так некогда разагитировали Христа вплоть до вознесения его на небо, и до сих пор идет агитка, в силу чего и остается на земле — не земля, а агитка.

2.

В настоящее время совершилось в мире новое событие, выражающееся в смерти Ленина, и я его возьму как пример для подтверждения моей мысли. Оно показательно тем, что являет собой второе событие после смерти Христа, долженствующее сменить одно мироотношение другим, смена которого сменила образ материальной действительностью. Но это событие случилось в государстве и стало образом, оно обратилось из малого материалистического “он” в большое “ОН”, т.е. в то “он”, которое правит судьбами народов — людей; в одном случае, в выси <“ОН” является> Богом, в другом <случае, в>низу — Государств[ом], и правят же они обое “правоверными”, <а> им не “правоверных” гнетут. То и другое вышло из малого “он”, которое вообще править и угнетать не может, если не выйдет в большое “ОН”, у него нет ни правоверных и неверных, маленькое “он” равно всем “он”. Для этого хитроумные люди придумали Бога, сидящего на небе, который будет судить душу грешника после его смерти, до самой смерти он может жить по его заповедям, а там дать ответ; смысл же всего этого тот, что человек проживает всю жизнь, не видя своего правителя, который может его наказать только после смерти, что и нужно было доказать.

3.

Однако религия, как и художество, должна быть уничтожена как вымысленное явление, не выходящее из мысли действительности научного материа-

лизма; но уничтожить их можно тогда, когда будет уничтожено Государство, низведены до малого “он” все большие “ОН”. Должны устоять одни физические взаимодействия с научным анализом ближайших причин столкнувшегося или окружившего меня обстоятельств<а>. Отсюда должна утвердиться борьба с образами, идеями и установиться научный материализм, но борьба трудна, ибо материалистическое копье должно тыкать нематериальный образ. Призрак становится неуязвим и держит во власти всех тех, у кого есть память — в памяти его жилище, в нем нет ни сердца, <ни> легких, <ни> мозга, <в> которые могло бы проникнуть материалистическое копье. Поэтому или приходится лечить таких людей, т.е. уничтожать память, в которой этот призрак-образ существует, или умертвить, т.е. разбить череп, освободить от образа-призрака материю, привести ее в беспамятное состояние, обратить в первобытную инфузорию и начать новую организацию, в памяти которой был бы уже научный, материальный мир, вне образов и представлений. Новое царство землянитов — в Коммунизме, а духовное — в Ленинизме, но ни то ни другое не является царством чисто материалистическим, это невозможно, когда существует дух и материя, это же не пар и машина.

4.

Укреплением образов-призраков заняты священники и художники, так как иного мира не видят и творить не могут, а только образный; одни верят в Бога, другие в красоту, действительности природы для них только в последних. Пользуясь “темнотой людей”, т.е. их покоем, т.е. тем, к чему должны прийти и красота и Бог, продолжают образы показывать за факт реальный существования таковой действительности, творят возмущение, обман в покое находящихся людей, т.е. во тьме. Люди принимают и образ религиозный и художественный за факт и всем своим достоянием и возбужденными силами утверждают художественный реализм или религиозный как образ высшей действительности, через который полагают найти действительность для себя, а действительность окажется опять покоем, т.е. не чем другим, как беспредметным. Не признают простой действительности жизни на земле или в земле, как только в царстве надземном, в красоте, искусстве и в царстве небесном. И во всех случаях парит дух над миром, и если по Преображенскому “дух его парит над миром”, то почему же <надо> упрекать тех, которые сказали — “дух Божий носился над водами”, <и зачем> доказывать, что дух Божий — это дух предрассудка, а Его дух — это нечто действительное. Это <означает в>стать на одну и ту же платформу, или

одной рукой держаться за материализм, а другой за крыло духа, если он имеет крылья.

5.

Церквей, как и художественных академий, нельзя уничтожить. Владимир заменяется “Владимиром”. Это стало необходимостью Государства и народа рабочих и крестьян, также <необходимостью этого Государства стали> священники и художники, ибо все мы — священники и художники <и> заменяем старых священников, которые говорили в проповедях о новом свете, а мы же в новых “речах” говорим о свете новом, о новой жизни, говорим и возводим в новые образы новый кадр святых и кланяемся их ракам, т.е. возводим и {через них} проводим все материальное в такой мир, в котором нет ни звука, ни материала действительности, <то есть мы> обратили материал материи в образ, идею. В одном случае создали систему звуков на колокольнях, органах, сопровождающих наши проповеди или речи гимном, создали формы, о которых не говорил Христос: он говорил о мире двух-трех, т.е. о покое; в другом — устроили новую систему звуков, гудков на фабриках, о которых не говорил Ленин. Христос говорил о покое, не говорил ли и Ленин в таком смысле — “те, кто станут в имени моем, обретут покой, уничтожат войну”, — он просто послал своих учеников, если это были его ученики, рассказывать то, о чем он говорил, разрушая своим учением о покое установившийся образный порядок шумов и войн на земле, религию своего времени. Христос говорил о новом и старом небе — небо новое среди нас, но не в выси, не опускайтесь ни вниз, ни вверх в погоне за небом, ибо царство ваше внутри вас, с каждым шагом вашим продвигается и небо и ад ваш, от неба ничего не зависит, ибо там, где вы ищете, нет его, там пространство — однако ученные им ученики научали народ так, как им нужно, и так <и> написали Евангелие, где <есть> и небо, и ад, и суд, и бог, и ангелы, и черти, и пророки.

6.

Я полагаю, что Ленин ни одного слова не говорил о ритуале, обряде во имя свое как о самой главнейшей стороне быта, однако строил быт, и быт Ленинский, быт Лениниста — не пролетариата безбытника, беспредметника. Он говорил своим ученикам о деле и слове и, как учитель новый, отличался тем от других учителей, что слово связывал с делом, или дело связывал со словом, супрематизировал не идею, а материю. Он больше учил учеников де-

лать, нежели говорить и писать Евангелие о быте. Он учил, чтобы не сводили они глаз с окружающего их обстоятельства старого, собирающегося поглотить их, и <учил> менее всего обращать свое зрение на сияющие венчики образов, и предостерегал их в этом; образ считал устаревшим предрассудком, хотел обойти его и взять действительность внеóбразную и показать пролетариату, а в результате показан был образ. Он учил их быть материалистами, не доверять ни религии, ни художеству, ибо последние обосновывают не действительность, а образ ее, указав на кинематограф и науку как две системы, фиксирующие действительность вне художественного вымысла; кинематографом и наукою он хотел обойти вымысел, вкус и красоту действительности. Но и кинематограф не спасся, и в него вошел образ, если не религиозный, то художественный, моральный, эстетический, образ хвастовства — мой Бог лучше; <это> новый храм учений. Научный реализм постепенно вытесняется, раньше он был вытесняем религиозным реализмом, а теперь художественным. Кинематограф для художественной драмы и чревовещаний заполнен небылицами, фактические обстоятельства побеждены в нем, побеждено раскрытие деятельности явлений и возникновение их. В признании Лениным кинематографа есть определенное отношение к художественному реализму в предпочтении кинолуча художнику, правды — образу. Отсюда, изобразительный реализм может быть, с точки зрения Ленина, только научным, показательным, как и отчего делается явление и изменяется. Только наука может дать портрет более верный, нежели художество вообще, наука растворит створенное перед зрителем и покажет ему причины, наука это есть действие створения и растворения.

7.

Я не встречал человека, который бы сказал, что все художественные портреты Ленина отвечают действительности, они не растворены и не створены наукой, а она может показать его истинный портрет. Большая действительность его портрета в кинематографе — это внешняя правда, научная — внутренняя, при створении обоих будет портрет. Отсюда, портрета Ленина не существует в художестве, как и других портретов вообще, <и> поскольку они входят в область эстетической живописи, постольку они удаляются в будущее, в идеальное. Портрет Христа появился тоже в будущем, но портрет ли? Во всяком изображении Христа узнают его и говорят, что да: Христос похож на действительность. Христос молящийся, страдающий, проповедывающий — как живой.

В эти же сюжеты вводят и Ленина: Ленин на трибуне, среди рабочих, теперь он в саркофаге, но не в братской могиле. Художники создали в конце концов действительность Христа, которая не существовала. Создадут и портрет Ленина в будущем. Ленинисты будут убеждены в его художественном образе и примут его за действительный факт. Отсюда, Ленинисты будут видеть своего учителя реальным только в художественном идеальном образе, простая же материалистическая действительность скрылась от них. Его материальная оболочка не поддается художеству потому, что в материи не видели Его. Отсюда, учение Его разойдется с художественным портретом как с религиозной печатью, которой будет противиться одна часть коммунистов. Он, в образе перешедший из материального бытия в святыню, вышел из материалистического коммунизма в духовно религиозный коммунизм, становится выше над материалистическим планом дела, он укажет материи, как Бог, принять новый строй отношений в имени своем. Образ — вне материи, как отражение вне зеркала, но в зеркале есть образ, это есть то, от чего должны уходить коммунисты, но <к чему> Ленинисты пришли. Материалистическое бытие в Ленинизме становится священным, преображающимся в быт. Образ становится источником силы, силы духа для того, чтобы воздвигнуть материальные твердыни; в этом дело Ленина. Дух Ленина среди нас. Воздвигая таким порядком материальные твердыни, в них будет жить дух образа как оформленный факт. Материальная твердыня станет храмом, единственным духовным бытием. Ленин пошлет новый дух, он выше над материей, он приказывает ей изменяться в его, Ленина, образ, в его учение. Он преобразился в образе, здесь уже неуместно становится употреблять слово “Ленин”, как только “Он”, “Его”, “Им”, именем его никто уже не может именоваться, как именем Христос; могут быть “христиане”, “ленинисты”. Слово “Ленин” простое, земное, как его учет, и смешивать его с простыми материалистическими делами, вне образа состоящими, нельзя, но получилось обратное — его учет остался учетом, а он обращен в мистическое явление и стал среди ленинцев святым. Если Ленин уже Он, то Он стоит над братской могилой, но не в могиле, <u>ибо Он не он, как только Он</u>. Он — новое духовное их знамя, которое всегда указывает путь Его. Отсюда — склеп как куб, как символ вечности, потому что и Он в нем, как вечность. Но это только временно, логика поведет своей железной дорогой и укажет, что все, похороненные в могиле, павшие за материализм, временно пребывают вне вечности, как некогда пали праведные, и Христос их ввел в свое вечное царство, они станут вместе с Ним в кубе царства вечности, как с Христом, и воссядут с Ним в царстве Его нового учения. Образовалась новая вечность Его рая, и символ этого рая новой вечности есть куб, это

уже не рай с деревьями или в облаках, а рай геометрический. Куб как завершение всех шумов и невзгод, которые были потому, что были одномерны, двухмерны и трехмерны, они шли во всех учениях и наконец в коммунизме должны дойти до последнего кубатурного организованного куба, куба вечности, т.е. покоя.

8.

Тело Его было принесено с Горок (аналогия горки Голгофы) и опущено учениками в склеп под гудки фабрик и заводов[2]. Материя нового завета зазвучала. Звук или дух из нее вышел, он не замкнулся молчанием, чтобы быть в ней. Почему? — Неужели потому, что в ней была душа, дух, т.е. то, что могло уйти из нее; а что же она потеряла — ведь она материя, т.е. то, что ничего не имеет в себе иного, кроме материи, однако случилось другое. Умолкли церковные колокола — Старый Завет; и действительно больше их не надо, образовался новый обряд, новый траурный орган фабрик и заводов, ведь колокола тоже звучание той же материи, траурно проводят дух, душу в нем живых, ведь это проводы туда, куда материи нет доступа, как дьяволу — в царство Бога. Фабрика и завод приняли на себя религиозный обряд. Новая форма той же материи кончила Богом, предала дух свой образу вечности, она выделила из себя то, что стало святым и выше <н>ее. Материализм нашел новое соединение с образом, Богом — Им.

9.

После смерти Ленина, или Его, за нас умершего, ленинисты должны следовать Ему и пасть в дальнейшем за Него, чтобы приобщиться к нему. Всю обрядность должна совершить фабрика. Гудки должны сопровождать ленинистов в могилу и к жизни. Тело умершего, или павшего, должно быть несомо на фабрику, в которой должно быть место для совершения ритуала отпевания умершего и проповеди, заповеданной Им. Слово это — напутственное. Дальше возникает вопрос о форме связи с Ним. Эту связь можно совершить через вхождение в куб как вечность. Куб вечности должен быть поставлен в знак соединения умершего с Ним. Отсюда мы получаем формы нового религиозного обряда, которые перейдут в быт и вытеснят фактор материалистического бытия, сущность которого внеобрядная. В этом и будет расхождение Ленинизма, истолкованного поведением одной группы ближайших учеников Его, с теми, которые признали Его только как одного из деятелей материалистической группы коммунистов, как единицу с большей долей энергийных элементов динамической силы, но не

символического значения его или статического культа. Динамическая текучесть стала статикой.

10.

Каждый рабочий Ленинист в доме своем должен иметь куб как напоминание о вечном, постоянном учении Ленинизма, которое становится символическим, раздваивающим материальный быт на культ <и на быт>. Вся обрядность, конечно, должна быть сделана художниками, ибо до сих пор полагают, что художник оформляет жизнь. (Художники символисты, идеалисты должны иметь успех, но не футуристы, кубисты, супрематисты-беспредметники). Они ее возводят в образ художественного символа, но это жизнь другая, нежели реальная. Отсюда возникают мастера, которым даны будут росписи и постройки новых храмов, которые должны возникнуть при фабриках, или клубы примут их вид. Музыка, поэзия создадут музыку и песни. Клубы должны будут переименоваться в дома Ленина, т.е. уголок Ленина разрастется в дом, комнату, а когда Ленинизм овладеет Италией, то дом Петра[3] наречется домом его. Тогда только создастся портрет или образ Ленина во всемирном величии, идеально символический, статично-культный. Художество станет на вторую ступень после первой Ленинской религии, а научно-экономический материализм на третью ступень; <полная> аналогия предыдуще<му> быт<у> или жизни, состоящей из трех элементов: 1) Религии, 2) художества, 3) экономических условий. В области искусства в Ленинизме не должна быть смена; футуризм, кубизм не должны быть, они текучи, динамичны; здесь, конечно, все должно быть классично, вся материя принимает образ <искусства> Браманте, Палладио, Рафаэля, тут возникнет борьба пирамиды Хеопса с кубом, формой погребения Ленина. Для этого нужно выбрать место и построить пирамиду — или куб, а в кубе пирамиду. Треугольник побежден четырехугольником, отсюда прямоугольную культуру можно назвать коммунистической или внеклассовой культурой, но не античную, треугольную.

11.

Когда чисто материалистическое сознание стало утверждаться революцией, этим самым <была> поставлена проблема об утверждении научной деятельности как точных знаний о действительности. Наоборот, религия как культ и художество стала первым исключенным элементом из государственного бытия как старый элемент быта и культа, старобытие; второе поставлено на третью

ступень, так как оно было вымыслом, ничего общего не имеющим с фактором материализма, учением о действительности.

Художество как наитие не могло существовать, и даже с трудом художество как наука, ибо в нем видели элемент старого быта, до появления нового быта, Ленинского. Произошло разделение на художников по наитию и художников по науке. Все должно стать в научные категории и быть производственным, одни производят образы, другие — вещи. Отсюда было сделано наступление против искусства как факта эстетического, не экономического, научного. Другая группировка людей, материалистически мыслящих, пошла против религиозного реализма, утверждая один научный материалистический реализм. Борьбу с искусством как наитием объявили группировки предметно-производственные. Не доверяя организованной необходимости материальных форм в их художественной ценности, они задумали внести в нее благородный элемент художества. Другая же группировка, наоборот, объявила, что искусство, выведенное из поглотивших его двух факторов, церкви и фабрики, сделав его своим средством оформления, может быть самостоятельно и может дать новые формы, ибо действительность его беспредметная. Но теперь вновь смотрят на искусство, что оно есть служитель, лакей или чистоплотная горничная, одевающая барыню, <на искусство смотрят как на> сопровождающее Государство и его святых, идейных героев, в высший художественно прекрасный лик; кроме <того,> убеждены, что из того или иного политэкономического строя и харчевого распределения вытекают и форма и направление искусства, <что их> оно плоть от плоти и кость от кости. Ребенок рождается матерью, каждый харчевой строй рождает искусство, перемена жизни — перемена форм искусства, поэтому оно должно служить и обслуживать эту новую харчевую систему; <это следует> из логики, что рожденный матерью ребенок должен обслуживать ее; в этом его смысл, и мать — его содержание, как впоследствии ребенок — содержание матери. Но факты говорят другое — какой бы строй ни был, а наши архитекторы обуют этот строй в классические сандалии, так что жизнь — жизнью, а сандалии — сандалиями. Другими словами, искусство есть вечное, одно и то же зеркало, которое не изменяется от того, что новый строй лица наступил и что отражает его в себе, не изменяясь само по себе.

К искусству была сделана приставочка, художество — эстетика, отчего оно стало художественное искусство и должно в силу этого охорашивать морду жизни, чтобы она была прекрасным лицом, маникюрщику без ногтей дамских нечего делать, он теряет свой смысл и содержание.

Искусству беспредметному объявлена война предметниками, новому искусству <ставят в вину>, что оно бессодержательно, абстрактно, что оно ни одной морды жизни не охорошит; объявлена война и приставке к искусству — художеству, эстетике, вкусу, так как эти приставки оказались примыслом или вымыслом, но не смыслом самого искусства; но это не временно <так!>. Требуется новый эстетизм, и только более действующий на веснушки и угри. Новые искусства поэтому только и отвергаются, что в них видят анти-художественную эстетическую деятельность, не видят искусства, не видят средства от веснушек, и морда жизни остается в веснушках, и с ненаяренными краплаком даже ногтями ног, оно не поправляет бюсты, <новое искусство отвергается потому,> что в нем нет образов, ликов других идей, т.е. таких масок, в которые можно было бы нарядиться; а как только из его элементов построить орнамент, декорировать, раздекорировать юбку Государства, то сейчас вызывают сочувствие эстетического порядка, хотя последние могут быть построены не на основе эстетической, подобно любому цветку в поле.

12.

Жизнь художественная пала[4]. Художник был посажен на паек третьей очереди и получит кусок хлеба, когда будет удовлетворен рабочий, материалист и ученый; его дело в свое время революции было подозрительной нужности, но это в прошлом, когда это казалось ненужным; <тогда> художник и священник были сведены почти на равную ступень, а сегодня это свободные бродяги, которым не только давать, но как можно больше брать с них нужно.

Но, по мере вхождения их в новую религию Ленинизма, они пойдут в ход, станут обслуживать Ленинистский быт, пролеткульт станет первой иконостасной мастерской. Художники старого режима не производят новый быт, они его не усваивают. Религиозные художественные предметы старого режима не вырабатываются, как не вырабатывались в нем языческие амулеты, фетиши; новые фетиши возникли, за ними возникает и "новый художник", ассоциировавшийся в духе. Художественные школы, как эстетические, в смысле отпуска средств на их содержание становятся на третью очередь, <поскольку> еще не выяснена их нужность первоочередная, а на религиозный культ средства вовсе не отпускаются, так как их ненужность очевидна. Кто же и при старом режиме отпускал на образ трупа средства<?> Так заканчивает старая форма свое существование. Художественные школы стремятся соединить с производством образование нового искусства, отношения их, т.е. связать с работами фабрик и заводов, и отдалить от религии и "Искусства для искусства", как и жизнь для жизни. В этом со-

единении можно усмотреть борьбу с художеством, с его голой эстетикой, а с другой стороны, <стремление> создать новую эстетику или эстетику подчинить новым формам, новой культуре пролетариата и Ленинизма.

13.

Связь художника с фабрикой все же не была ясна, ибо никакому предмету, вырабатываемому на экономических, практически удобных основах, не нужен эстетический элемент, который может ему придать другой вид, форму художества, утяжелить его экономическую, утилитарную гибкость, что и является его содержанием. Этот факт должен быть основой новой культуры пролетариата, эстетика — пережиток в рабочем, пока он рабочий. Каждая вещь техника — это результат технической борьбы двух обстоятельств. Рабочий воспитан на этой вечной дуэли, умение владеть этой шпагой (молотом) должно дать новые формы этого состязания. Часть художников сознательно пошла по этому пути, пути рабочего, назвав свое художественное дело художественным трудом в производстве, но это просто назойливая муха. Такова группа эстетическая, коммунистическая, ставшая на текучести динамической борьбы техники с новой организацией добытых наукою в природе свойств элементов делания вещей. Но при чем тут художественный труд, неужели в новых вскрытых наукою элементах есть и элемент художественный, которым они оформляют вещь<?> Другая пошла в другую сторону, не оформления, а отражения быта — ассоциировавшаяся группа художников, Ленинистская, религиозно-бытовая. Третья группа пошла в отражение фабрично-заводского бытия (футуризм), научно-правильная, выдвигающая элементы — те, над которыми рабочий работает. Четвертая пошла в научный путь. Пятый путь — беспредметно-супрематический.

14.

Приобщать художника к фабрике, к заводу, быту есть историческая ошибка. Случилось повторение аналогии того момента, когда искусство было оторвано от своего научного анализа явлений и приобщено к религии, или самому себе эстетике. Так и сегодня, оторвавшись от религии, искусство приобщается к фабрике, как бы поджидая, что фабрика скоро обратится в церковь, которой нужны будут образа, знамена, хоругви и разные реликвии, амулеты. Какая-то часть материализма отойдет в образ. И действительно, момент такой наступает. Материализм скользнул с ледяного пути, упал на путь религиозный и поднялся и

стал видеть все дело свое в образе. Стал бежать с головокружительной быстротой к нему. Перед ним возникают быт, обряд, культ, образ, идея, художество.

15.

Разрушив церковь, лампадно-лампочный старый свет, и утвердив себя, электрический новый свет, фабрика оказалась на религиозном пути лампадно-электрическим светильником, перестала казаться бытием материалистическим, и — "дух Его будет парить над миром" (Преображенский) — в ней появился образ. Фабрика стала церковью, как единственный факт той действительности, которая парит в духе над миром. Гудки стали исполнять обязанности колоколов или органов, мир материалистический стал бежать по религиозному пути, и потому все машины, гудки, рабочие, ораторы стали исполнять функции, соответствующие обстоятельству — новому материалистическому культу. Так все материалистическое со смертью Ленина оформлено его учениками в символизм, образ и дух; фабрики и заводы уже не материальны, а культны, надо ждать нового разбега материи, новых машин. Все производство должно идти на обслуживание новой церкви, ибо все, что ни рождается теперь, рождается в Ленинизме, каждый шаг рождается в пути Ленина, в каждой вещи Ленин, без Ленина нельзя ни шагу шагнуть, как без Бога ни до порога. Отсюда возникают и все последствия быта. Быт должен принять три фактора: обратный счет: 3) материальный, 2) художественный, 1) религиозный. 1) образный, 2) художественный и 3) материальный — обратные категории.

16.

Приобщение художника к фабрике, как бы стихийно вынесенное, стало на своем месте, в ней образовался притвор духовно-религиозно-обрядный как таковой. Фабрика перестала быть фабрикой, завод перестал быть заводом, клуб пролетарский — клубом, каждая вещь — вещью, электрический свет стал светом Ленина. Клубы стали только молельнями или слушательницами <исповедальнями?> в быту в чистом виде. Фабрика — районным храмом. Вспыхнула мысль об устройстве уголков Ленина[5]. Как эта аналогия близка с аналогией церкви, и церкви православной, позаботившейся об устройстве уголков Христа и всех его святых. Таков ход событий, потерявших силу осознания материализма. Так закончилась революция победой того, который обратился в дух, и, по слову ученика Его, парить будет над миром в образе духа [Преображенский — "О Нем"].

17.

Затаенный религиозный дух ждал смерти материалиста, ждал, когда перестанет биться сердце, и вихрем поднял оставшихся до себя и гонит теперь по своему пути, и в них теперь ни сердце, ни легкие не действуют сами по себе, а только движимые его духом. Дух материальный — во власти духа религии, или дух указал место материализму (коммунисту) на земле, а сам поднялся в высь и парит над ней как цель, куда надлежит испариться каждому временно пребывающему на земле. Он создал и образ материалиста, как бы подтверждая — из образа восстал, в образ обратишься, <а> пути, лежащие за пределами символов, образов, амулетов, тебе закрыты. Со страшной силой религиозный дух зажал материализм в угол, из которого выхода нет, но только преображение в образе; это перигелий или афелий материального движения, после чего ты превращаешься в образ. Так закончилась жизнь Ленина. Попробуйте исправить ошибку, попробуйте вернуть его в материальный мир, иначе всем до́лжно быть с Ним, т.е. все должно выйти из орбиты материального движения и обратиться в амулет, хоругвь. Отсюда все торжественные дни революционных побед становятся праздничным Ленинским ходом (крестный или Христовый ход) со всеми реликвиями “правоверных” и изображениями “неверных”, т.е. чертей со сковородами горячими, “цепями”, всем адом капитализма; буржуазия стала современным чертом, мучающим правоверных, верящих в Него, однако кто с Ним, тот спасется, кто не с Ним, тот с чертом, или с буржуазией, — пойдет в ад вечный. Торжество православного духа наступило в обновленной форме и идет также к победе над дьяволом, который обратился в буржуазию; раньше дьявол этот был в преисподней — сейчас на поверхности земли, со всеми пыточными орудиями, <дьявол,> который не давал никогда жить человеку в мире, путая все время его веру, и он делал грехи, убивал, грабил. Ленин был православный[6], всю жизнь боролся против угла, освобождался сам из него и всех хотел освободить. Он всех хотел вывести из угла образов, боролся за действительность, он был против и черта, и Бога. При жизни его как будто не было заметно, что революция несет в себе и культ новый, и заново преображенных чертей, а теперь все кричавшие “Да здравствует Ленин” кричали сегодня “Осанна”, а завтра загнали его в угол. В виде образа стоит Он как свидетельство о своей материальной некогда оболочке, о жизни, а верящим в него сказали, что дух Его парить будет над ними, им только можно победить сатану, капитализм и черта буржуазии. Новая форма загробной жизни.

18.

После смерти никто из учеников его не верил, что он мертв. Было заявлено народу, что он жив и вечно остается с нами, но после редакция изменилась, и было сказано, что он умер, но дело Его живо. (Не будет ли под видом дела вид души, которая не умирает, а живет?) Заявили ученики Христовы народу, что Христос жив. Не стройте храмы, сказал Христос, ибо храм Божий внутри вас. Могут сказать и ученики Ленина то же: храм Ленина внутри вас (а вместо души — дело его внутри нас); но это показалось непонятным, ибо если он в нас, то какое же дело Его будет на земле, и стали строить храмы, разводить дело Его. Ленин не сказал строить храмы имени своего или другие дома называть именем своим, а также не <сказал> устраивать уголки себе, но их сделали, ибо это источник дела и руководящий угол всех дел на земле. Для буржуазии не нужна религия, но она в ней видела орудие, укрепляющее ее, не для нее нужен был пророк, святой, ангел, Бог, Дьявол, это нужно было для них — чернокожих; при посредстве Бога и Дьявола легче управлять. Думалось бы, что революционному пролетариату и крестьянину тоже не нужны признания, определенно идущие к обожествлению, к созданию руководящего духа, парящего в выси, правящего всеми нашими умами. Но если это нужно, то нужно, ибо есть тот, который без этого не может идти? Каждый благочестивый Ленинист впоследствии сделает угол дома имени Его, а в каждой читальне деревень или клубе будет Его уголок, с которого будет говориться Его учение (проповедь). Создадутся модели уголков, и по ним будут строить их по всей стране правоверных. Так создалось то, чего не хотел учитель. Теперь нет никакого выхода, <нельзя выйти,> не разрушив угол. Установился центр, возле которого наступило статическое вращение. Так сочетается новая религия Ленинизма с коммунизмом, образ и действительность, дух и материя. Если это так, то неужели смерть Ленина стала синтезом коммунизма, а коммунизм как скорлупа яйца отпала, но из яйца вышла материя, а здесь синтез, т.е. дух парящий, который вышел, как сказано, в высь, ибо снизу парить нельзя — куда точно неизвестно, и парит там над миром.

19.

Если придет мысль сжечь останки Ленина в крематории, то и в этом нет спасения, ибо дело все в Нем, в Его парящем духе над миром (т.е. земным шаром), дух не сожжешь. К материализму больше не вернуться, ибо дух Его не станет телом, дух Его не примет свою материю больше, дальнейшая Его жизнь <бу-

дет проходить> в духе (как и все большие люди находят себе вечный покой в небесной голубятне духа). Сожжение только пополнит аналогию воскресшего Христа, который вошел в огонь пекла (крематорий), освободил оттуда праведных и собирается во втором пришествии судить преступивших его учение.

20.

Во втором пришествии можно видеть его в лице Ленина, который пришел совершить наказание над неисполнившими приказания Христа и спасти праведников, посадив их рядом с собой. Христос учил: отдай ближнему одежду, если у тебя есть вторая; люби его как самого себя. Но ближнему своему, пролетариату, имеющий десятки одежд не дал ни одной. Тогда был послан Ленин и покарал их, разрушил храмы и банки и роздал пролетариату все. Теперь все дело в том, чтобы спасти пролетариату то, что было дано им.

21.

Если сейчас возникнет мысль предать огню тело Ленина, <то это> будет только второй факт, когда Христос после смерти вошел в огонь пекла вывести оттуда пролетария. Что же это значит? Полагаю, что подобный факт указывает, что пекло, огонь есть материализм, из ада которого должно все освободиться и перейти в дух к Богу, образу; сжигание сейчас послужило бы этому толкованию.

22.

Ленин стал в образе, Ленин — Он, а образ не сожжешь, больше Он не сжигаем, в нем нет материала для огня. Крематорий — ад пекла, который не сжег Христа, ибо Христос оставил тело в гробу (техническое соображение), также и Ленина не сожжет огонь крематория, ибо дело не в теле, а в духе, в который он обратился (по Преображенскому), крематорий может сжечь тело, но не Его. Он стал тем, чем другой не может стать. Простой смертный заканчивает свою жизнь вместе с разложением тела. Сжечь огонь может только простого смертного, в нем нет того духа, который может парить над телом; они безымянны, поминаются при случае массою, а Ленин бессмертный. Все остальные погребены в братских могилах, и мы только знаем, что здесь могилы павших за нас. Кто они такие — неизвестно; известно, что они жертвы революции. Это чистые беспредметники, не поддающиеся образу и кисти

художника, их можно только создать по образу и подобию оставшихся на поверхности земли.

23.

Художники ИЗО протестуют против беспредметности, абстрактной бессодержательности, а это и есть то, в чем можно освободиться от всех содержаний — содержание вообще подозрительная вещь. Восстают капиталисты против коммунизма, потому что исчезает последний оплот, последняя база, основа для существования, наступает для них абстракция, беспредметность, их деятельность не имеет основы предмета, из чего и на чем можно развивать новые явления; у одних капитал, у других предмет. Протестуют и коммунисты против беспредметности, ибо им существовать без предмета, как капиталисту без капитала, нельзя. Для них исчезает в беспредметном средство отображения быта и портрета, агитация через предмет, агитация через капитал в другом случае. Беспредметное непонятно. Искусство новое вызвало бурю негодования у общества дореволюционного и послереволюционного <тем>, что оно беспредметно, абстрактно, что лицо, быт, жизнь предметников — как капитализма, так и коммунизма — не стали отображаться, а наоборот, разображаться. У сознания общества отнималась главная опора — что видеть, что осознавать; нечего было осознавать, раз предмет или портрет предмета исчезал, вместо него какие-то комбинации, “не говорящие ни душе, ни разуму”. Когда пришлось поставить памятники выдающимся людям, вполне конкретно выразившимся, то новое искусство вместо изображения разъизобразило лик, превратило в беспредметность, абстракцию. Это его прямая функция и была. Функция может быть материалистическая, материя не имеет предмета-портрета, конкретного завершения, если она текучая, динамичная. Какая она? С глазами, носом, без ног или множество у нее ног — она везде, ибо всё везде, но какая же она — это никому не известно (многоликость). <Из> материи можем сделать материал, а из материала что угодно — и нос, и глаза, и машину, написать живописные портреты и сделать Богов, божков. Ее подлинного портрета так и не имеем, мы можем создать образ наших вымыслов, обращать неизвестное в известное. Многие художники напишут портреты Ленина на смертном одре — будет ли это конкретное изображение? Такое отображение не будет верным, ибо Ленин бессмертный, т.е. живой дух Его парит над миром, а сущность его не в гробе, а в деле. Отсюда всякое изображение посмертное будет ложным, ибо не в носе и двух глазах сущность портрета, а в его динамическом духе; как и траурные дни будут не чем

другим, как ложной тревогой, и какое мне дело до неживого, когда живое моя основа? Ленин умер, наступила рассеянность <растерянность?> учеников: сначала не знали, жив ли или умер, что сказать народу. Аналогия с учениками Христа, которые сняли распятого и положили в склеп, позабыв, что Христос жив, что и подтвердилось на третий день — воскресением, и о чем они объявили народу, что если его и нет, то вера его жива с нами на земле.

24.

Ученики Ленина должны встретить это иначе, вне всяких предрассудков о смерти, даже и жизни, ведь это два порождения старого смотрения на природу. В материализме не должно быть этого, но это есть; в этом его отличие от беспредметности. Ленин умер, и жизнь остановилась на пять минут, как затмение Солнца во время смерти Христа остановило жизнь. Это попытка величественного статического состояния полного покоя, элемент беспредметного.

Мы имеем небольшие минуты этих реальных признаков беспредметности, которые можем себе позволить только на пять минут. Это — пять минут нормальной жизни, после трудового припадка предметника. Материя должна застыть, обратиться в покой, <и> если ее нельзя остановить совсем, то хотя бы для глаза, для видимости на пять минут — остановить; жизнь остановилась <кто-то> скаже<т>: игра в “мистику”, не материализм; но последнее — лишь совпадение материального хода с другим ходом, ставшим религией, а во втором умышленная попытка остановить все, умертвить, ибо дух вышел, беснующийся дух изгнан, и ненужность всего движения стала очевидной. Придя в себя, ученики сказали: Ленин жив, смерть побеждена. Неизбежно отсюда должно получиться торжество, но его не было — не было воскресения как факта победы над смертью, ибо фактически жизнь остановилась не на пять минут, а до тех пор, пока будет Ленинизм как религия; иначе быть не может, потому что если жизнь движется, то, очевидно, окажутся новые обстоятельства, которые ей надо преодолеть, а если новые, то очевидно будет и то, что они появятся после Ленинизма, победа их значит — отход от Ленина; если же все предвидено, как Богом творение мира и весь его ход вращения, то и в этом случае жизнь в Боге прекратилась, все закончено, не закончена она еще в праведных, ибо она должна механически пройти уже предначертанный путь и соединиться в покое. Торжества нет еще, оно не является еще, потому что произошла та же заминка и неуверенность — жив ли он или действительно умер. В силу этой заминки был похоронен Христос учениками, в силу же этой заминки похоронен и Ленин, но впоследст-

вии было обнародовано, что Ленин умер, но дело его живо, и нужно ждать торжества. Здесь трудность определения границы жизни и смерти, здесь же трудность для художника изобразить его портрет; но последнее должно отпасть, изображать нужно дела его — они живы, а он мертв. Но получается обратное, неизвестна граница жизни и смерти, что считать Лениным, тело ли его или его учение, дух или материю? — И тут окажется, что художник бессилен нарисовать портрет Ленина, теперь ему нужно изображать не электрофикацию как дела́, а дух электрофикации, как раньше изображали душу. Но это может сделать рабочий, ибо он — Ленинист, он — Ленинское дело, <он> сам собой изображает Ленина, коммунизм же как таковой — ненужная скорлупа, из которой вышел синтез — Ленинизм. Пролетарий — это еще не вошедший в Ленинизм рабочий. Ленинизм это то, во что нужно войти пролетариату, чтобы создать в мире мир, единое стадо и единого пастыря, парящего в виде духа над миром. Из всего сделанного вытекает последнее.

25.

Торжество должно быть; кто же из Ленинцев не торжествовал бы, если бы узнал, что Ленин жив<?> А <ведь и> фактически было заявлено учениками, что он жив, а впоследствии в книге “О Нем” сказано: “Дух его будет парить над миром”.

Однако нет торжества. Почему<?> Не верят. Не пришел третий день. Так верьте же, что Он жив, и торжествуйте, ибо дух Его будет парить над миром. Он жив потому, что — Он. Может умереть маленькое “он”, <но> он преобразился в большое “Он” и парит над малыми — <над> “они”.

26.

Итак, Ленинисты находятся в трауре. Нужно ли его снять или вечно быть в трауре<?> Как можно снять траур, если умерший продолжает быть мертвым<?> Великий учитель лежит бездыханный. Снять траур можно лишь тогда, когда память исчезнет о нем, когда время изгладило и забыло его. Его нет во мне и вне меня, тогда траур отпадает сам собой, но кто же скажет из учеников, что через год учитель будет забыт<?> Этого не скажет никто из его учеников. Как можно забыть такого учителя, который является мировым. Дело его будет идти дальше и дальше, пока не охватит шар земной. Снят траур может быть тогда, когда учитель оживет, и это случилось по свидетельству его учеников, кото-

рые заявили: “Он жив, да здравствует Ленин”. Так заявили ученики Христа народу, что распятый воскрес в третий день погребения. Это было торжество над трауром. Это была динамическая победа над смертью, это не был праздник. Нужно ждать нового торжества, ибо Ленин жив. Воскресением мы можем снять траур и побеждаем смерть. “Смертью смерть поправ и мертвым живот даровав.” Так сняли траур ученики Христа, так и сегодня, через 1924 года, ученики побеждают новый траур бессмертием Ленина, преображением его в духе и живом деле. Кто-то из них сказал: “Умер Ленин для мертвых, но жив для живых”. А в писании о нем уже сказано, что дух его парит над миром.

27.

И так разрешаются все проблемы быта, <быта> нового пролетарского, а вернее, <быта> Ленинистов. Как в первом случае быт состоял из трех начал — религии, искусства и материальных благ, — так и сейчас он <со>ста<влен> из трех элементов — экономического, обряда как культа и внешнего вида одежды и вещей. Обязательным условием становится каждому Ленинисту в углу своей комнаты иметь портрет Ленина, но это уже не портрет, как только Он — образ, существующий в сердце Лениниста. Но можно сказать: не стройте портрета (храма), ибо образ его в сердце вашем. Отсюда изобразительное искусство, может быть и не быть, вновь найдет свое применение, создаст новых Рафаэлей, которые распишут уголки Ленина и обратят их в храмы, а античный треугольник готов вместить в себя новое содержание. Развитие такового пути приведет к новой религии, церковь которой будет увешана изображением новой истории и амулетами — движение и страдание павших за него. Другие выведены из тьмы религиозной в новый свет материализма, к свету, может быть, яркому, но все же религиозному.

28.

“И будет едино стадо и един пастырь”, — сказал Христос, но прошло 1916 лет, и не было ни единого стада, ни единого пастыря. Было множество пастухов и стад, и междоусобия между ними. Есть только вражда из-за Христа. Христиане не только победили мир единством, но умножили рознь. Духовное учение распалось на множество враждебных сект. Учение о едином стаде и едином пасторе <так!> вытекало из духовного учения Христа. Возможно, что осуществление сказанного можно осуществить в религиозном подходе, но признаки осу-

ществления пока единого стада я заметил в чисто материалистической идее коммунизма. Это такое учение, которое заставило отказаться людей от разных верований и принять новое учение, верование — коммунизм. Все стали коммунистами — магометанин, лютеранин, католик, православный и капиталист образовали единое стадо.

Таким порядком, коммунизм — это то, во что должны войти все религии, чтобы отказаться от них и образовать то "и будет", сказанное Христом, непонятное раньше. Смерть Ленина опередила сознание учеников, как сумму религиозных некогда людей. Образованное смертью расстояние между <Лениным> и учениками невольно заполнилось религиозными признаками. Но, может быть, так и нужно, ибо нужно: "И будет едино стадо и единый пастырь".

РАЗДЕЛ II

1.

Куб вечности, вечная слава, бессмертие, смерть, ад, пекло, символизм, закон, учитель, ученики, идея, образ — все это вымысел над бессмыслием того, что мы называем материей или мыслом[7]. Материя может оказаться тоже вымыслом из мысла, <и> тогда мир как природа явлений — не что другое, как вымысел; но если мир как материя не вымысел, а материя, то тогда нет ни куба вечности, ни самой вечности, ни вечной славы, ни бессмертия, ни смерти. Что можно назвать смертным или бессмертным, — славным или бесславным в материи<?> — Ничего.

Материя беспредметна, безотносительна, вне символики, вне религии, культа, обряда, искусства, художества, науки, сознания. Все это есть надмирные вымыслы, которым суждено возвышаться над миром, и они нарушают его покой, разделившись на два начала: дух и материю, определив сразу ось своих соприкосновений. Начало духа и материи — два различия стали во враждебном состоянии, и началось творение различий из духа и материи, начался вымысел. Но что такое дух, из каких начал или элементов он состоит — неизвестно, тоже и материя — это продукт мысли, а материал из нее тем более. Если бы дух был материален, тогда нечего было бы материи разделяться. Очевидно тогда, что дух — нечто, что не подлежит власти материи; это не сила радио, электричества, дух владеет и радио и воздвигает электричество в организованную силу, дух властвует над ней, имея во главе идею, без чего, оказывается, и дух бессилен, ибо идея есть то, во что дух организует самое бессильное начало материи, —

отсюда зависит то или другое поведение человека от идеи и духа надматериальных сил, и по этому поведению определяем, какая идея движет человеком и какой дух проводит идею, добрый, злой. Бывает дух военный, дух революционный, дух материалистический, дух капитализма, социализма, — без духа ничто не может <ни> подняться, ни действовать, дух — виновник всех причин. Во всех этих учениях есть дух и душа, которые и носятся над материальным миром; так, ни одно учение не может действовать без духа и души, такова техника учения. Мир наполнен духами, и потому в мире шум, надо его изгнать, раньше изгоняли и теперь. Дух есть двигатель, а движимое — идея, а обращаемое — материя. Но что же такое дух, чем он двигает, какими физическими единицами он подымает материальный мир<?> Это неизвестно, все духи от всех учений парят; небо — техническая, духовная голубятня. Все обстоятельства имеют связь материалистических воздействий, которые могут действовать взаимно, но если дух есть высшее то, что парит, — то очевидно, что материальные воздействия зависят от него. Если случилась война, то, очевидно, случились такие материальные обстоятельства, которые заставили другую часть материального обстоятельства или общества принять то или другое поведение, а чтобы случилась победа, то для этого нужно поднять не технику, а дух поднять, “военный дух”.

Я видел много людей, которые приходили в неистовство, когда я брал в зубы полотно. Но в этом случае это происходило бессознательно, нервные рефлексы вне духа, <это> судороги тела, необъяснимое раздражение. Я мог их преследовать, они убегали, их поведение изменялось; то же случалось, когда я брал на зубную щетку порошок в сухом виде. Что же руководило их поведением, не дух же, а только физический факт, не приемлемый <для> нервной возбудительности организма. Одно обстоятельство, один вид или поведение явления искажает другое <явление>, вызывает разное поведение другого, и только; однако есть новые категории. Символизм, вечный, смертный, бессмертный, славный, бесславный, дух, душа — это образы, результаты искажений, новая категория предметов, выведенных из материальных явлений, которые царствуют, парят над материальным миром. Это царствующая галлюцинация представления, это категория надматериальных предметов, которые и разделяются на символические, художественные, поэтические, религиозные и материальные, практические. Отсюда всякая материальная вещь как предмет равна всем остальным предметам, предмет или лицо есть только отражение в пластинке материи. Предметы — явления представляемых идей, которые человек хочет обратить в действительность, но материя сильна в борьбе с духом, и потому ему и ей остается одна дорога, ему — парение, а ей — вращение.

Итак, материальный строй коммунизма не мог удержаться на чистом материальном строе, и у него материя разбилась на два начала: коммунизма (материи) и Ленинизма (духа).

2.

Куб как символ вечности, стул как предмет сидения, икона как предмет религиозный — имеют способность перехождения из одного представления в область другую. Материальные вещи зависят от идеи и духа. Венера как предмет культа перешла в художественный предмет, как и икона — вторая стадия религиозного реализма — перешла в предмет художественный, и обратно. Материя остается на своем месте, она не переходит ни в одно из представлений, она не знает никаких обстоятельств, в представлениях бывают только вещи, которые считаются материальными, на самом деле они ничего общего с материей не имеют, они вещи, а не материя, забота не о теле, а о благе. Нужно ли материи благо<?> Нет. (А может быть, и нужно, я есть хочу, материя есть хочет и хочет хорошего куска мяса, из нее же приготовленного.) Отсюда видим, что предмет ускользает, его нельзя установить в статике и невозможно его ограничить, увековечить, сделать вечным. Это, возможно, происходит от того, что кристаллы материи меняют свой угол и идея искажается, форма изменяется, а потому то, что казалось прямым, кажется кривым, зеркальное отражение — разное отражение одной сущности. Венера, как и икона, перейдя в музей, исчезает как предмет для религиозного культа, она попала в новый угол смотрения, делаясь предметом художественного представления, но ничуть не становясь материальной, ибо цель художества и религии — одна. Ее предметность целиком зависит то от того, то от другого вымысла, поведения. Художественным предметом она может быть до тех пор, пока вымысел не найдет новый образ.

3.

Точка зрения на то, что смерть Ленина не есть смерть, что он жив и вечен, символизируется в новом предмете, имеющем вид куба. Куб уже не геометрическое тело. Этим новым предметом мы пытаемся изобразить вечность, создать такое обстоятельство, которым бы утвердилась вечная жизнь Ленина, победившая смерть. Это новый путь символических предметов материалистического сознания. Куб, серп, молот, знамя, портреты, бюсты — это продукты символического порядка, а материя не символична, а физична, а первое — только

символы ее физичности, указывающие, что она может быть сложена и в крестообразную форму, и в серпообразную.

4.

Вечность Ленина должна сопровождаться символическими предметами, а если все то, что будет делаться — скажем, проведение электрификации, — то все же при создавшихся положениях и электрификация будет символом его, что и доказывается, что нет действительности, как только символ ее. Все проявления с этими предметами создадут обряд над новым явлением. Родилось явление, возникает вопрос, как с ним поступить, куда его приобщить. Конечно, к Христу, к Магомету, к Будде, к Ленинизму. Какое дать ему имя<?> Конечно, Ленинское, ибо все в Ленинизме, и мы сейчас приобщаемся к символу и даем ему имя его. Каждое имя символизировано, а календарь имен всегда символичен, <хотя> надо <иметь> беспредметный календарь. Появилось новое имя — Октябрина (хотя Октябрь должен был бы быть переименован в месяц Ленина, ибо при чем тут время года), символизирующее действительный Октябрь, или Нинель — боязнь прямо назвать “Ленин”, чтобы не было похоже на действительность, — а, может быть, теперь и не достоин быть [окт<ябрь>] назван его именем. Дальше возникнут целые сонмы имен в материалистическом воззрении, вернее, в Ленинизме, и <они> покроют действительность символами. Возникнут новые святые как символические духи, пострадавшие некогда в действительности. Плач и страдание материи тела — алогизм не тела, а страдающего духа. Когда победило христианство, появились те же символы, которые покрыли действительность христианской жизнью. Имена язычников как символы перешли в христианские имена и стали теми же символами обновленной религиозной идеи.

Так и сегодня, когда победил коммунизм, вернее, Ленинизм, то коммунисты, будучи не в состоянии найти новые имена, обращаются к тем же символам, но теперь обращено на это внимание: новый календарь есть, святцы готовы. Отсюда устанавливается обрядность дачи имени младенцу. Крестя<т> его серпом и молотом, <это> новый символ трудового мозолистого пути, заменяющего крестовый, тернистый. Обрядность не замедлит появиться, тогда мы должны будем выйти к формам нового религиозного обряда, символизирующего весь путь Ленинистов. Отсюда видно, что установление материалистического предмета невозможно вне религии. Последним будет завершен быт, который должен соединиться с художественным реализмом, отражающим его. Таким образом, и

второй случай будет утверждением предыдущего быта, где культ и художество будут оформлять всякое его проявление.

Итак, многие признаки указывают, что коммунизм, материализм, не смог удержаться на линии чистых материальных строительств, но пошел в другие стороны художественного и религиозного культа устройства быта статического, фетиша, амулета.

5.

Художник оформляет жизнь. Сейчас такая формулировка невозможна — материалистическая жизнь не образ, жизнь есть отношение, как плюс и минус, собирание единиц или выпадение их — но не оформление эстетическое. Раньше это отношение выражалось между религиозной, экономическо-материальной и художественно-эстетической формой. Это три формы, из которых построен был быт.

Каждая из этих форм не оформляется друг другом, ибо они представляют собой три разные формы с одной целью. Эти формы не только не дружественны между собой, но — враждебны. Достаточно перенести предмет религиозный на другой путь, как он потеряет свою предыдущую ценность. Икона, оформленная художником, уже не религиозная ценность, на нее уже совершено посягательство, художник завоевывает ее; наложив свои печати, он рассчитывает получить ее: рано или поздно предмет попадает в его власть — музей художественных собраний.

Итак, в действительности печать художника настолько сильна (как вообще призрак), что никакая революция не в силах уничтожить самую контр-революционную картину. Печать художника обеспечивает все. Икона контр-революционна научному материализму, но благодаря печати на ней художника она сохраняется строже, нежели глаз материалиста. Так некогда посягнул художник на всю деятельность религиозную и наложил свои печати на все религиозное производство; и что же — религия будет уничтожена, но вещи с его печатью — никогда.

Сейчас, когда пишу эти строки, сила художника переходит в другую область — в область производства, переходит на фабрику, завод, гражданские сооружения. Художник в этой области начинает ставить свои печати и на эту область техники влияет и подчиняет ее себе. Эта последняя область гражданской деятельности должна быть подчинена ему. Он как “великий дух” всюду появляется и превращает предметы материальные в образы художественные. Отсюда

ясно и то, что фабрика представляет собой материалистическую явь, которую один художник превращает в образ; и вещь, на которую наложил свою печать, становится образом и переходит в ту область, которая не подлежит власти иной, но только художника. Там бессильны химики и все вместе взятые лбы ученых. В эту область не проникнуть материи, в материи отражен образ, она только зеркало. Поэтому же художник самым свирепым порядком протестует против науки, ибо все же видит в ней недюжинную силу, которая стремится построить жизнь вне художества и вне образа, просто показать как и почему, и только. Ненавистен ему и ум, разум, ибо полагает, что вся деятельность вне этого в необъяснимом духе. Исторгает художник свой образ в другую область, достижимую только ему. Эта область — необъяснимая тайна, которую и сам он изъяснить не может, ибо он, как и тайна, вне ума и разума.

Дело его еще заключается в исторжении всех предметов в образное царство, как ускользнувших явлений; он обращает их научную ясность в таинственный художественный образ. Всякую попытку опредмечивания идей возвращает обратно в образ, ибо идея — тот же образ. Возникновение идеи есть предварительный момент будущего предмета, который должен быть отождествлен в материальном быте; это война материи и идеи, идеализирование материи и материализирование идеи. И как только наступает ее материализация, художник накладывает печать и переносит обратно в образ, называя художественным реализмом, он связан с идеей, материя же не связана — в ней нет предметов.

6.

Наступает новая область — беспредметная, абстрактная; новое ви́дение природы и мира и всех явлений, т.е., вернее, ничего не ви́дение, — эта область сильнее всего, это призма разрушения призраков и всех предметов и идей. В эту призму пусть посмотрит художник, инженер, ученый, священник — они увидят, что мир есть то, что нераздельно, вне различий, мир не имеет в себе двух различных начал, мир есть мир, но не дух и материя. Мир — вне отношений и принципа относительности. Мир — междупредметный, междуидейный, междуобразный. Как человек, который пытается стать интернациональным и рассчитывает получить благо в тот момент, когда народы, как предметы, станут вне этого, станут между предметами, между народами, — будут беспредметны, хотя и будут владеть множеством предметов.

Под этим нужно разуметь, что если народ станет между народами, то он уже не народен, не предметен. Потерявший свою нацию, свою народность, как и

предмет, ставший междупредметным, — будет беспредметным. Уничтожение собственности уже гарантирует дорогу к беспредметности. Достижением пункта, где все или одна религия станет между религиями, она <религия> достигнет беспредметности: все будут владеть Богом, но он никому, как <и> собственность, не будет принадлежать.

Коммунизм как Третий интернационал — Коминтерн — уже беспредметен. В его задаче лежит обеспредметить сознание, сделать землю свободной от посягательства человека на нее, как свою собственность; в этом — достижение наивысшего предела. Здесь же нашла себе международный предел и новая религия, признаки которой в Ленинизме, но не в Ленине.

7.

Все учения учат только одному — беспредметности, <тому,> что идея не достигает предмета, а только образа; образ это и есть возможная предельная форма материализма, действительности. Каждый учитель говорит ученику только о беспредметности. Но после смерти зачастую ни один ученик не понимает учителя и творит предметность, хочет осуществить идею учителя в ней. Так создалось множество обрядов и предметов, о которых не говорил учитель, ибо он знал, что идея, пытающаяся стать предметом материальным, всегда проваливается, дальше образа не идет, ибо идет против немыслимого, против того, чего осмыслить нельзя; каждая машина, если она исходит из представления преодоления совершенства, блага улучшения, то она не что другое, а только образ будущей действительности.

Материя не осмысливается, оставляя по себе немыслимость — ничто. Поэтому каждая вещь в идее — ничто, ее нет в материи. Отсюда то, что мы называем предметом — не предмет, а образ идеи.

8.

Идея для огромного числа людей — всё. Говорят: он — идейный, значит, доверить ему можно все, ибо он беспредметник. Здесь слово “беспредметник” употребляю в ином смысле, нежели оно значит в беспредметности, где нет идей. Идея — это еще образ предмета, предмета будущего, и предметники старого рассматривают идейного <предметника> с этой точки, обеспечивая им <через него> целостность своего предмета. Идейный человек не является собственником, но он хочет сделать идейный предмет, который бы никому не при-

надлежал лично; пока это удается ему только в форме образа, <образ — это> недомысел идейного человека.

9.

Жизнь идейных людей протекает в образах, представлениях, в мечте об идеальном предмете, строе Государства и “вечном совершенстве” думающих об их образе; так как идеальным он <строй Государства> может быть только в образе, художестве, поэзии, <то идейные люди> тоже идут по той же дороге, что и политические строители, и также имеют надежду нарисовать действительность, но в результате получается образ, но не действительност<ь> материальн<ая>, ибо сам материализм еще не материя, это степень материализированной материи — материя, обращенная в материал, а материал уже в предмет, вернее, <в> образ, в этом предел.

Отсюда существуют два мировоззрения: од<но —> мир как идея, кроме которой ничего не существует, и <второе —> мир как материя, как физическое обстоятельство вне идеи. Мир как идея состоит из массы предметов, которые творятся из вымышленного в материи материала, создается мир предметный, который и есть вымышленный мир, вымышленная человеком природа; отсюда то, что мы называем предметами утилитарными, есть вымысел, которого в природе не существует; нет в природе чайника, тарелки, хлеба, машины, городов — есть одна беспредметность действи<я>, абстракция и наш вымышленный мир как природа, “конкретность”.

10.

Вымышленный мир, или природа, со всеми утилитарными последствиями составляет нашу действительную жизнь в образах. Жизнь вне вымысла как бы не существует для нас. Где прекращается вымысел, наступает смерть. Однако в первобытном не существовало ни сознания, ни мысли, это новые аргументы, достижения нашей современности, — неужели тогда была смерть<?> Если в первобытном не было сознания, то нет его и теперь, нет и мысли, откуда им взяться<?> Мы вступаем в фактическую беспредметность, чего так боимся. Боимся потерять собственную мысль, сознание, потерять образ. После смерти человека мы продолжаем жить тем, что он выдумал, вымыслил — это называем его делом, которое вышло из существования мысли и думы, из которых можно выдумывать или вымыслить предметы и разделять их на материальные, духовные и художественные категории.

11.

Учителя — идейные люди, ученики продолжают осуществлять идею, т.е. выражать учителя. Смысл и заключается, в одном случае, возвести учителя как идею в материальный предмет, сделать из нее утилитарно-практический, целесообразный предмет. В другом — художественный образ. От этой попытки образуется много материальных предметов и множество художественных портретов и художественного производства. Множество их происходит от того, что ни в одном предмете не выражается учитель и ни в одном художественном портрете не находим его сходства. Поэтому каждый художник этого порядка стремится достигнуть этого сходства, а каждый политический деятель стремится достигнуть политического сходства, но тут происходит то, что тот и другой утеряет в памяти своей выражаемое лицо, его черты, и поднимается спор между художниками и между политическими мастерами о его сходстве, характере, черт<ах;> при жизни <они об этом> не столковались.

Это одна причина возникновения предметов; другое происхождение множества предметов происходит от того, что ко мне как комплексу материальных соединений приблизился другой комплекс других материальных соединений. Скажу<, к примеру,> огонь: чтобы сохранить себя от ожога, я начинаю защищать свой комплекс, делаю заслонки — это не символизм; или наступает холод, я делаю печи для сохранения тепла, и от этих бесконечных обстоятельств и возникают утилитарные предметы как защита и преодоление. Но, несмотря на их показательность, необходимость их спорна, вымышлена; при других обстоятельствах нашего комплекса, может быть, ничего не нужно, так как фактически огня нет, как и холода — это наш вымысел, материя не издает ни огня, ни холода. Если бы огонь был и сжигал бы все, то до сих пор вся материя давно пережглась бы либо замерзла. В природе нет того, что могло бы сгореть и замерзнуть.

12.

Идея хочет оидеализировать материю или хочет выйти из своего зажизненного сна в явь, т.е. стать материей, но материя может только отразить ее, не изменив себя; искажая и изменяя самую идею, она искажает предметы, и человеку не удается найти их точность, — вот еще третья причина размножения предметов. Предметы разрушимы, разбиваются, т.е. материя освобождается от них, становится беспредметной, она больше не отражает и идею, как разбитое

зеркало — лицо. Для человека остается только один образ, оставшийся вне материи, в который он и верит, но отраженный в его мозгу. Но некоторые говорят: в душе ношу его образ или сердце. Будет ли это Христос или Ленин — вера в него должна быть как образ, от которого освободилась материя.

Всякий Ленинист без веры в него — не Ленинист. Ленин как материя не существует, <к>ак и Христос. Сейчас существует его образ в материи и вера, чем обеспечивается будущее достижение действительности, т.е. уже Ленинизма — бессмертия. Для того, чтобы защитить образ, портрет идеедателя, его возводят на ступень святого — эту святость должны защищать верующие от всякого пятна, видоизменения; если же образ не свят, он разрушим. Возведение явления в святое обстоятельство равно возведению такого технического средства, которое способно консервировать, сохранять от изменения охраняемое — значит, сохранять от движения. Изменяется образ, изменяется вера, идея. Ленинизм не есть динамика, а абсолютная статика (Ленин — динамичен). Слово святое — обожествление — имело такое же значение в религии, как орудие технической защиты.

Всякая религия есть статика. Мы верим в Ленина, верим в его учение и больше ни во что не верим — иначе не может сказать Ленинист, <он должен верить в Ленина,> как христианин верит в Христа, ибо если он продвинется <в своей вере>, то на это же расстояние отодвинется от Ленина, <как и> христианин от Христа, магометанин от Магомета, лютеранин от Лютера.

13.

Ленин в жизни материален, а образ его только напоминание о его материалистической жизни. Может быть, Ленин никогда не учил учеников своих о своем вознесении, т.е. переходе из одного состояния в другое, матери<ю>-образ. Но в силу какого-то закона случилось то, чего никто не ожидал: Ленин преобразился, как Христос, и как говорится в книге “О Нем”: “Будет парить над миром”. Образ его и Христа напоминает о его материальном прохождении жизни на земле. Образ же вне земли, вне материи.

14.

Ленин боролся с образом, противился образу, т.е. не хотел отражать в себе образы, не хотел быть зеркалом идей, не хотел отражаться в материи, а искал спасения в материи, всю зеркальность лаков стер, чтобы не отражали

действительность и не вводили в заблуждение зрителя о двойственном изображении, чтобы не приняли отражение за действительность, но материя распалась, Ленин остался как образ, отражение. Ученики погребли его тело; разве можно погребать тело, материю в гробу<?> Однако погребли.

В погребении был выполнен целиком ритуал старого порядка, хоронят в гробу тело лишь потому, что оно материя, прах, оно мертво, а живое — дух, душа — ушло, обратилось в образ. Это непонятно и самим христианам, и кому бы то ни было. Следовало бы похороны рассматривать в гигиеническом смысле, но не в обрядном торжестве, ведь “душа” ушла, “дух” ушел, т.е. то, к чему нужно отнестись уже по-другому и чего похоронить нельзя, а телу не придавать значения. А то получается, что материя тела тоже становится святой, как и душа, тогда нечего говорить о прахе и преимуществе души, духа. Но тело хоронят и поют вечный покой т<ому> и друг<ому>, ибо в этом смысл того, что из материи вышло, вышло из вечного покоя, в вечный покой и возвращается, а дух беснующийся остался и поселяется в живых.

Погребли в стеклянном гробе Ленина не иначе, чтобы виден был как сакрамент. Это предвидение, написанное мною, исполнилось в действительности. Я написал, не будучи осведомленным о<б> идее стеклянного отверстия. Стеклянный гроб мною был учтен из анализа, что человек, переходящий в святыню, — есть сакрамент, а степень святости его соответствует сакраменту в католическом мире — сакрамент помещен под стеклом.

Ленин искал утилитарного предмета, предполагая направить исторический материализм в форму коммунизма, чтобы утвердить материализм его, но не идею; хотел сделать его беспредметным; в утилитарном предмете хотел спасти сознание, спасти вымысел, а получилось, что все предметы символичны, идейны, образны. Ленин стал идейным человеком, пытающимся опредметить материю, оформить ее в идейном образе. — “И в месте том, где Он стоял, никто не станет больше, и там, где Он лежит, лежат, замолкнув, струны, речи”[8].

15.

Художественное изображение художником быта и всех предметов в жизни говорит, что все предметы жизни, как и жизнь, — есть образ, и образ художественный. Чтобы избавиться от последнего, Ленин и здесь признает кинематограф и науку как правду, чтобы избавиться от вымысла и наития. Для него существует одна ценность научная, ибо художественной нет ценности, это не

учетная система — она наитие, она образ, отсюда все художественное изо противно ему — это не правда.

16.

Образ — конечный путь, образ — преграждение выхода, образом прерывается дальнейшая дорога, к образу сходится все то, что имеет пути, все пути идут к образу, в особенности, если он святой. Отсюда я вижу оправдание и истинное значение православного угла, в котором стоит образ, образ святой, в отличие от всех других образов, изображений грешников.

Святейший занимает угол, менее святые занимают стену по бокам. Угол символизирует, что нет другого пути к совершенству, как только путь в угол. Это конечный пункт движения. Все пути, по которым бы ты ни шел, если ты идешь к совершенству, сойдутся в угол; будешь ли ты идти по выси (потолку), по низу (полу), по бокам (стенам), — результатом твоих путей будет куб, <так> как кубатура — полнота твоих достижений и совершенство. Достижение выразится в кубе, в том, что не существует в действительности. Куб будет вымышленным — знаком. Куб будет символ, который человек хочет обратить в полноту знаний. Это его представление о полноте совершенной. В кубе вся культура человеческого развития, кубом символизируется первая эпоха, или первый цикл предметного осознания идей, новая эпоха будет двигаться к новому созданию формы, которое он <человек> думает получить от того, что двинет куб своих знаний в пространство — дальше; или куб как пространство движимое создаст новое тело, новое пространство. Это новый путь, путь логического анализа идей, отвечающего на вопрос, что делать с созданным кубом, природою, миром.

Но есть другое направление, оно идет в пути искусства, которое обратно действует на куб. Куб двинулся дальше, и образует новое тело, и выразил собой кубизм как соответствие логическому анализу идей, и отвечает на вопрос: что делать. Это одно толкование кубизма, но есть другое, которое говорит, что кубизм есть растворение куба и освобождение сознания, которому предстоит стать лицом к лицу с беспредметностью. Сознание лишается идей и представлений.

17.

Куб есть результат всех устремлений человека, куб — логически построенная мышеловка, <из> которой только впервые освобождается живо-

пись, впервые направляясь к беспредметности. Кубизм — завершение культуры живописной, как коммунизм — завершение социалистической, с тою только разницей, что куб живописный уже в движении растворяется, обеспредмечивается, а куб экономический идет к завершению предметной идеи. Неспроста и был применен символ куба к Ленину — как вечности. Ленин — завершение. Символ не будет ли и здесь в господствующем положении, а Ленин <выступает> как символ, но не — действительность. Символы бывают только в мире, вне материи лежащие; символ идейных представлений. Материя только подчиняется внешне этому образу и всегда отражает его внешне, как зеркало отражает предметы.

Куб есть не что иное, как геометрическое представление. В материальном мире куба не существует. Геометрия пытается превратить материю в геометрический реализм, а геометрические тела — это не тела, это те же иконы — идеи, представления. А математика тесно связана с геометрией и рождает не точные числа, как только ангелов.

18.

Можно говорить, что Ленин учил предметному пониманию природы, и что он потому боролся с образами, и что его не поняли, — создают образы. Как бы учение его увидели не в материи, а в образе, отразившемся в ней. Материя стала похожа на зеркало, которое отражает, но само продолжает быть только зеркалом, не превращается в то учение, которое отражается в нем. Ленин — зеркало.

19.

Ленин отразился в материи как предметная материальная идея, а ученики свидетельствовали о факте, что Ленина как материи нет; есть Ленин как образ. Он — Его. И один из учеников Его сказал: “Каждый, кто хоть раз видел живого Ильича, до конца своих дней удержит этот образ в сердце своем”. Это значит, что в материи может удержаться образ Ленина до тех пор, пока она не растворится, не потеряет свою зеркальность. А один из поэтов пропел: “Портретов Ленина, видно, похожих не было и нет, века уж дорисуют, видно, недорисованный портрет”[9]. Кто же дорисует теперь его портрет<?> Художник — поэт. Но какое зеркальное сердце будет позировать ему<?>

20.

Нас извещают: “Не устраивайте ему памятников, дворцов его имени”[10]. Это одно из лучших отношений было. Это значит, что он должен остаться беспредметным, ибо ни один предмет не будет крещен его именем, т.е. ни один предмет не будет символичным, он будет просто предметом. Имени Его ничто не должно носить не потому, что предметы не достойны, а потому, что это не согласуется с Ним. Мы не должны строить Ему памятников, так как памятник есть образ. Но эта лучшая мысль все же не устояла до конца и предложила только новую форму. Отсюда и устройство яслей или домов для инвалидов в память Его будет тем же. Таким же образом — в другой форме.

Крестя именем, крестим материю, стремимся обратить ее в образ или учение проповедуемой идеи. Это уже не материя, как только имя, но имя остается именем, а материя материей. Она совершает свой процесс, а имя лежит на ней печатью, и сваливается, когда материя растворяется. Беспредметность материи не побеждается печатью идеи, хотя человек хочет жить только идеей. И действительно, человек живет ею, надеется на будущее, что идея его будет торжествовать над материей, приняв идейное крещение, что в конце концов материя будет идеализирована, и тогда он достигнет конечного блага, т.е. угла.

21.

Очевидно, путь всех учений заключается в идее, каждый из вождей ведет народ властью идеи, знамя которой он хочет утвердить, преодолев материю, обратив ее в идейное благо. Отсюда, материалист должен быть превзойден, так как благо идейно, угловато. Для преодоления вызвана техника, суть которой заключается в победе над обращением материи в идейный предмет представления геометрии.

22.

Вожди, как и пророки, всегда умаляют себя простотой. Ученики возводят простоту в величину, дальше в святую ступень, образ в вечность. Это есть все ступени обожествления, а сами говорят: мы исполняем волю Его, мы клянемся исполнить волю Его и утвердим учение. Здесь “Он”, то, чему нужно клясться, но не “они”.

Эти ступени противоречат материальной природе, в которой нет ни малого, ни большого, ни вечного, ни смертного, бессмертного, ничто друг другу не клянется, а клянется статик; всё во всём — беспредметно. Какой атом умнее или глупее, слабее или сильнее, какой атом имеет больше блага, а какой меньше, и существует ли благо как идея<?> Солнце ли клянется Луне или Луна — Солнцу<?>

25 января 1924 г.

Добавления сделаны весной, когда вышла книга “О нем” Преображенского, из слов: “И дух Его будет парить над миром”.

К статье “Методы”

Изобразительное Искусство в лице его Художников было результатом определе<нной> функции в том или ином развитии Истории того или иного класса, народа, строя. Хорошо выработанная техническая сторона известной функции помогала создать образ господствующей идеи, в силу чего форма Искусства достигала огромной ценности и своей высоты. Она достигла классических отношений в осознавании идеи, а соответственно развитая техническая мастерская сторона работника плюс вера в Идею, которая сделалась органической, помогали создать те монументы классических отношений, которые по сие время противопоставляют себя современным изображениям и которые от их еще сохраненной силы вдребезги разлетаются.

Например, памятник Плеханову, поставленный на плацу Казанского собора, не мог устоять против всех отношений окружающей его архитектуры и <стоящих> по бокам двух памятников[1]. Это указыв<ает> на очень многое и заставляет задуматься над положением Изоискусства, над его усовершенствова<нием> техники и всего существа самого мастера в его осознавании той современности, в которой он живет, <заставляет задуматься,> какой и из какого содержания должен быть памятник {Плеханову}.

Современность наша очевидно имеет два полюса; один стык этого полюса — полное ослабление и немощь, полное бессилие подняться изобр<азительному> Искус<ству> до формосвязей классических работ ни старого, ни нового порядка. С другой стороны — Новое Искусство, с которым не установлен язык <понимания и> формы которого непонятны противоположному ему полюсу. Только поэтому оно неприемлемо, а то понятное изображение не может подняться до высот классицизма. Но в то же время то и другое объявляют свое движение к классицизму. Первое хочет возродить в себе все функции Тициана, Рубенса, Рембрандта. Другие, наоборот, противопоставляют им свой Новый классицизм Электродинамической эпохи, т.е. не возрождают факельное освещ<ение>, а хотят отыскать в новой эпохе свет новой силы и новые взаимосвязи элементов и <хотят> создать новое

их классическое отношение преимущественно в сооружении создания ново<й> архитектуры, усматривая в этом здание, в котором впоследствии и в полной связи должны будут создаться и все вещи быта. Таким образом усматривается организованное движение планового разрешения новых проблем в области художественного строительства, которое и предусматривает так называемую чистую форму, чистую в смысле освобождения ее от эклектической смеси.

Таким образом, Новое Искусство обусловливается этой стороной в одной своей части. Выражение силы — вот содержание каждой работы, от той или другой степени силы и зависит та или другая система, конструкция. А так как в наше время выразител<ями> сил являются машины, мотор, электричество, радио, то они и являются вдохновителем всего нового Искусства, т.е. воздействующими обстоятельствами.

“Лучший памятник, — говорит пролетарий, — для Ленина есть Волховстрой”[2]. Это определение целиком футуристическое, ибо Волховстрой есть Ленинское произведение силы. Его заканчивают его подмастерья, он писал и строил это произведение не <по> образцам старой классики и не прибегал к ее технике, а взял последние современные формы технической науки и осуществил свой образ в форме Электрофикации, создал динамический центр СССР, создал одну из могучих центрифуг вращения.

И действительно, какой памятник может выдержать против<опоставление с> эт<им> его произведени<ем>. Каким ничтожеством казался памятник Плеханову, представленный в виде моченого мешка, в виде слабенького изображения фетиша, амулета. И все памятники не стоят ломаного гроша даже и тогда, когда нашим изобразителям удалось бы возродить в себе всех Рембрандтов с Фидием и Браманте. Это не памятники, это пережитки еще не угасшей зари смоляных факелов Нерона, которые нашим многим товарищам кажутся красотой и силой превыше электрических прожекторов.

Так всегда кажется великим и мощным то, что ушло <на> кладбище Истории, так “описанный Пушкиным Бородинский бой есть бой по своей мощности сильнее бойни 14 года”, а в сущности, ничтожество.

Сама жизнь, ее техника выдвинула <новое> изобразит<ельное> Искусство — это кинематограф. Давайте бросайте его произведения на фон небесной синевы, если нужен агитплакат, давайте в его лучах нужные формы. “Обратите на него большое внимание”, — говорит тов. Ленин[3]. Этот Великий немой больше говорит правды, его речи живее, нежели идиотский монумент, превращающий движение в столбняк (обелиск).

Очевидно, что не все так просто, очевидно, что существует и время и средства, способствующие разрешению тех или иных задач. Наше время здесь хитрое время и бороться, и создавать, и вести научный анализ. И еще споры, кто прав, кто нет тогда, когда нужно работать. И что нужно, то нужно, нужен плакат. Нужно, нужно исследование, нужно.

*

К ст<атье> “Методы”. Искание методов.

Искание метода, что нужно для искания метода, появление, оформление метода. Исследовательский институт и школа.

Что есть исследовательский институт: это есть учреждение, состоящее из нескольких лабораторий анализа и исследования, занимающихся вскрытием предметов, выясняющих законы или причины, создающие те или иные виды и изменения видов. Второе <его назначение —> составление подробного описания причин, из чего составляется научный предмет о том или другом явлении.

Что есть школа: школа есть учреждение, разделенное на множество классов, отделений, факультетов, в котором проходят предметы по определенному методу и степеням изучения предмета по созданным научным описаниям в Исследов<ательских> институтах.

Школа, как и институт, состоит, как я сказал, из предметов, т.е. тех явлений, которые проявляются в жизни, т.е. находятся в соприкосновении с человеком, воздействуют на него, заставляют его принимать те или иные меры борьбы, преодоления и устранения с<о> своей дороги препятствий; отсюда и видим ту или иную форму его проявления или поведения. Все эти проявления имеют причину, эти причины исследуются, изучаются и вырабатываются методы и средства обращения с причинами и их преодоления.

Следовательно, каждая школа не есть институт изобретений, как только изучение того, что подверглось изучению и научному описанию. Каков же там должен быть состав профессуры<?> К числу первой категории я бы отнес тех профессоров, которые создают научные предметы, ко второй категории — которые могут преподавать их, и <к> третьей — техников.

В стенах школы не должно быть изобретателей, они должны быть в исследов<ательском> институте и <они> могут читать <в школе> о своих открытиях как дополнительных сведениях к данному предмету, но не раньше, когда эти дополнительные сведения обратятся в предмет и могут быть причислены к программным предметам. В противном случае эти дополни-

тел<ьные> сведения для слушателей являются <не чем иным>, как только сведения<ми>.

Академия Художеств, имеющая живописный факультет, не может иначе его построить, как только в порядке изучения предметов в живописи. С моей точки зрения, таких живописных предметов есть много. Изучение <должно вестись> в историческом порядке: [примитивы, классики,] ближайшие к нам течения, Барбизонская живопись, Импрессионизм, Сезаннизм, Кубизм, Футуризм, Супрематизм, Экспрессионизм, — если только они уже имеют научно оформленный вид предмета и могут быть преподаваемы не только создавшими их, но и другими профессорами, изучившими их как научные объективные предметы.

Изучение живописных предметов и введение их в В<ысшее> Х<удожественное> Учил<ище>, конечно, видоизменить должно всю основу старой академии, построенной на индивидуалистической основе, которая все же опирается на объективный до некоторой степени метод технического преподавания общих основ реалистического подхода к натуре, после чего учащийся поступает для завершения своего образования к тому или <иному> профессору-индивидуалисту.

В новой академии нет таковых профессоров. Они переносятся в Институт исследовател<ей>, которые и занимаются хирургическими вскрытиями явлений; отсюда получается, что как бы худож<ественно->живописны<й> эстет исчезает, вырисовывается другой тип, живописец-ученый, а живопись <отсюда> — наука, дело которой выявлять причины и строить те или другие формы в их жизненном противостоянии с обстоятельствами.

После окончания академии слушатель поступает в исследовательский институт как органическое отдел<ение> академии живописной для продолжения пополнения своего образования, состоя в виде ассистента-практиканта при известном профессо<ре>, постепенно переходя к самостоятельной работе, которая и ставит его в кадр<ы> научных работнико<ов> вообще.

К этой категории слушателей, конечно, можно отнести <лишь небольшое число> исключительных лиц, посвящающих себя известной научной работе по тому или иному предмету. Это одна категория, я бы сказал, малая категория, вышедшая из большой категории и оставившая эту большую категорию как техников живописных, которые на основе изучения живописных предметов могут исполнять те или другие потребности жизни.

Потребности жизни, конечно, должны в свою очередь быть выясненными, а это выяснение и будет зависеть от раскрытия целой идеи данного строя или противостроя окружающему обстоятельству, <т.е. выяснение должно дать> известный вывод того же обстоятельства. Вывод и будет той идеей, долженст-

вующей разрушить обстоятельство, ибо из него уже сделан вывод, который и должен заменить последнее.

Таким образом, обоснование худож<ественной> школы, да и вообще <Искусства>, зависит от это<го> огромного и сложного анализа специальных исследовательских институтов. Эти научно-объективные институты должны перед нами развернуть подлинные потребности любой идеи, т.е. показать ту точку зрения на обстоятельства, с которой они рассматриваются. Эта точка смотрения — наиглавнейшая вещь, вот почему не всякий может рассматривать и устанавливать те потребности, которые ему <лишь> кажутся <и> могут быть ошибочны, но могут быть и сознательными как некая отступательная тактика под напором создавшихся обстоятельств. Такая отступательная тактика, конечно, должна быть <по>ручена тому, который целиком знает идею и создавшееся обстоятельство, и свою идею, т.е. вывод из последнего, тело которого может во время своей агонии задавить того, в чьей руке вывод, или заразить его тело и умертвить; тогда и вывод терпит долгое зарубцевание и ждет нового случая, который дает возможность ему разрубцеваться.

В области Искусства, может быть, еще нет таковой определенной тактики, нет организации, которая смогла бы политику Искусства проводить в полном соответствии, скажу, с политическим экономическим Искусством. Точка смотрения на Искусство другая; все идеи разного политического экономического смотрения как бы сохраняют одну точку зрения на Искусство, они видят классицизм как единственную форму, которая сможет оформить любую политич<ескую> экономич<ескую> жизнь. Поэтому, скажем, “Новая Москва” обновляется эпохой Возрождения в архитектуре, классикой Браманте, Палладио и друг<их>: форма античная как бы является для всех содержани<ем> разных идей борьбы и установление<м> форм победившей идеи.

Эта точка зрения может быть оправдана только при условии рассматривания Искусства как некое<го> оруди<я> или средств<а>, целиком находяще<го>ся в услужении другой идеи жизни, и <только если> предполагается, что Искусство само по себе не может иметь никакой точки зрения на бытие, на все обстоятельства и проявления бытия, что за него <с этим> великолепно справляются технические и научное Искусство, руководимое экономическими условиями целого строя.

Все это возможно, но в таком Искусстве нужно видеть только средство и нельзя его рассматривать как самостоятельную равную единицу. Искусство то, чего не разумеют те, которые пренебрежительно относятся к нему, иронизируя, что оно есть “чистое”. Вот под этим чистым Искусством и нужно разуметь его

самостоятельную точку зрения на бытие, и отсюда у него могут явиться всевозможные идеи и меры по отношению быта, и <отсюда> также могут возникнуть все возможные формы, зависящие от той новой точки зрения, которую не имеют ни та гражданская жизнь чисто экономическая харчевая, ни религиозная, но <с которыми> возможны аналогии, параллели и даже тож<д>ества, единость схода лучей с точки зрения всех в одно место бытия; <отсюда> возможны недоразумения, несговоренность и т.д., но все это только временное может оказывать воздействие.

Удальцова Надежда Андреевна

Причастность к Искусству была у матери, в самой же семье сильно<е> пристрастие к Искусству живописному было у сестры Удальцовой[1], <у> котор<ой оно> под напором волнений исканий разрешения волевых живописных вопросов окончилось острым помешательством и смертью. Надежда Андреевна является в семье второй сестрой, которая также ищет удовлетворения своей нервной потребности в формах Искусства, которы<е она> находила в живописном проявлении. С раннего возраста воспринимала природу не в рисунке графическом, но цветно, это было не рисование, а цветные взаимоотношения.

Детство и юные годы. Жизнь Надежды Андреев<ны> проходила в семье и была замкнутой и чуждой художественному миру. После окончания гимназии Над<ежда> Андр<еевна> готовилась поступить в университет на Исторический факультет. Это было в 1906 го<ду>, в конце же года план изменяется, и Н<адежда> Андр<еевна> поступает в школу художника Юона, не руководствуясь никакими соображениями принципиального характера, но однако работа происходит один год.

<В> 1908 году впервые было знакомство с собраниями Сергея Ивановича Щукина.

Посещение галереи не осталось без воздействия. Самое большое воздействие оказал Гоген, воздействие было оказано тем, что его работы не были похожи на натуру, это и послужило толчком к поискам оформлений своих внутренних нервных раздражений. Сезанн не оказал воздействия. Здесь как нельзя лучше <можно> усмотреть логику развития живописной нервной деятельности. Нужно обратить внимание, что Н.А. в своем детстве и юношестве воспринимала натуру цветно, никаких живописных соединений не было. Юон совершенно случайное явление, которое тоже не оказало никакого влияния на нервную систему Н.А. В этом нужно усмотреть то, что студия Юона все же больше относилась к выработке живописи, нежели цветописи или цветной декоративности. Также и в галерее С.И.Щукина воздействует

не Сезанн, но Гоген, причем <это> нужно связать со строем нервной цветной* восприимчивости, которая была сильно развита у Гогена в форме цветно-декоративного оформления.

1909 год проходит уже больше дома, работа оформляется Гогеном, но в процессе этой работы выясняется потребность движения к реализму. Эта потребность уясняется через Ван Гога, который понимается как импрессионист, вскрывающий натуру в ее действительном виде, и таким образом Гоген рисуется <уже> цветно-декоративным, т.е. <воздействует> искуственным отношением к натуре, натурализируя натуру в цветно-декоративном оформлении.

В поисках реализма под этими уже двумя влияниями проходит 1909 год в бурном строении.

<В> 1910 год<у,> т.е. через два года после первого знакомства с Сезанном, Сезанн начинает оказывать влияние и покойно действуе‾ на нервную систему. В этот период выдвигается вопрос о рисунке и композиции.

1911 год. Работа развивается над пейзажем, натюрмортом и портретом под влиянием Сезанна, работы сопровождаются неудовлетворенностью натурой, <проявляется> сильное стремление к определению формы.

1911 год. Видела Матисса, который опять воздействова<л> на нервную систему в цветном ее восприятии, которое и ставило Н<адежду> Андр<еевну> в положение изучения цвета, которого не было у других мастеров. Здесь произошел сдвиг в прошлое, к Гогену и вообще к цветному возврату, но это только было временное <явление>, процесс внутреннего переживания <происходил>, не обнаружившись в проявлении.

Но все же последнее ее заставляет ехать в Париж <для> изучени<я> формы и цвета.

<В> 1912 год<у> Н.А. поступает в мастерскую Ле Фоконье и Метценже. Таким образом, новое обстоятельство увлекает ее от Матисса в сторону живописного Кубизма, где она знакомится с формою и соответствующей ей живописью. Выводом этой школы — явился Пикассо.

1913 год. Возвращается в Россию и работает дома. Кубизм. Создается среда — Попова, Татлин, Малевич, Экстер, Маяковский, Розанова, Пуни (Татлин в это время привез материальн<ые> рельефы от Пикассо[2]).

1914 <год>. Работа происходит в той же среде.

* Цветной выход является декоративным элементом.

1915 год. Та же среда устраивает выставку 0.10, и Удальцова переходит в 4-ю стадию Кубизма, контр-рельефы.

1916 год. Производит работы контр-рельефные, и <перед ней> становится вопрос о рельефе и плоскости, т.е. беспредметны<х> строения<х> и их цветовом характере. Опять возникает вопрос о<б> изучении цвета.

1917 год. Вопрос разрешается в пользу плоскостей и цветности и наступает отказ от Кубизма и рельефа; таким образом, через три года влияние Супрематизма оказало свое действие. Здесь наступил самый энергичный ход и развитие деятельности нервной весовой чувствительности.

С конструированием весовых грузов в кубизме было достигнуто <разрешение>, но вслед за этим <явился вопрос о> распределени<и> Супрематического веса в Супрематизме как освобождении его в пространстве на белом фоне; были сдела<ны> попытки в холсте “Цирк”[3], но осилить до конца эту систему не удалось, почему и совершился отказ от Супрематизма.

1918–<19>19 год проходит в революционной деятельности.

1920 год. Поиски начинают просыпаться. Живописный темперамент сменяется теоретической работой над формой и цветом, что идет вновь под влияние<м> Супрематизма. Теоретические соображения очевидно противопоставляются эмоциям, и суждение идет в сторону анализа Супрематического закона. Был сделан теоретический вывод, что Супрематизм представляет собой замкнутое явление как формы <, так> и цвета, с чем не могут помириться индивидуалистические эмоциональные нервные возбуждения, которые, однако, не могут найти себе оформления в Супрематизме и должны искать нового выхода. Выход этот был совершен очень интересно в том смысле, что Супрематизм, во-первых, оказался той комнатой, в которую вошла Н.А. и выйти из нее не могла, так как сказано, что в ней нет выводящих путей, ни дверей, ни окон. Она почувствовала, что вся воля была заперта. Поэтому она приняла меры к разламыванию Супрематической формы, чтобы найти себе выход. Формально это произошло так: <схематический рисунок двух прямоугольников; во втором из центра во все стороны нарисованы линии-лучи>, что из центра Супрематической формы произошли граневидные плоскости со стертыми или сведенными на нет плоскостями, т<ак что> один край плоскости, выходящий из центра супрематической плоскости, распылялся и соединялся с пространством, смешиваясь с ним. Сама консистенция цветная состояла из двух цветов и белил; белила здесь являлись элементом, вводящим в пространство, а остальные цвета красного оставляли след движения уходящей личности от Супрематизма. Таким образом, личность из <положения> овладевания материей постепенно уходит, т.е. увлекается стихией, и из диктующего положения переходит во власть само-

стихии материи, подчиняется распорядку стихийному; и, конечно, абстрактная действительность должна была столкнуться с действительностью конкретных явлений; из <положения> овладеванием пространственных разрешений абстрактных формирований пришлось <уйти и> подчиниться конкретному явлению, сформированно<му> стихией.

Отсюда <в> 1921 год<у> работа происходит над портретом, натюрмортом (“Стул в комнате”[4]), который по живописи может относиться к первой реконструктивной стадии Кубизма, но форма реальна, статична. Живопись как бы только начинает вновь формироваться, как бы человек никогда не писал и начинает писать вновь, из двух-трех цветов делая живописное пятно.

1922 год тоже идет в том же порядке, все больше оформляясь в живописи. Таким образом, совершается выход из Супрематизма обратным путем, т.е. из цвета к живописи; повторяется обратная эволюция. Форма Супрематизма была проломлена в сторону обратной дороги <на> дорогу предметную конкретную, но не абстрактную беспредметную.

Здесь мы встречаем Н.А. на живописном пути, нервная система раздражена и беспокойна, не может устоять, в течении живописном ее увлекает дальше, вглубь прошлого.

<19>22–<19>23 год. Лето, пишутся пейзажи с преообладанием синих тонов протекающего характера, смешанн<ых> с зеленым, по технике мазками открытыми, четкий метод целиком Сезанновского уклона раннего периода, т.е. ближайшего к импрессионизму, но у автора нет никаких рассуждений, он не думает ни о Сезанне, ни о чем другом, <у него —> эмоциональное бессознательное движение стихийного влечения. Местность, где происходит работа, — Сезанновская, которой автор не придал никакого значения, но согласился <с моим положением, что> в <его> поле зрения иногда проходила среда “Буб<нового> валета”.

<19>23–<19>24 год. Пишет автопортрет[5]. Голова синеватой <гаммы>, густой фон розо<во->корич<невый>. Лицо с выступающи<м> цветом, платье зеленоватое теплое, живопись насыщенна. Портрет в золотой раме Сезанновского подхода.

Конец 24<-го> года. Резко изменяется к реализму импрессионистическому, серые мутные голубые <цвета> с отсутствием солнца, хотя в устремлении направляется и в эту сторону реализма.

Ноябрь 24<-го года> из личного опроса.

Сдвиг в сторону Импрессионизма к реализму, к натуре. По дополнительному опросу худож<ника> Древина выяснилось, что он своим уходом в природу, на воздух увлек за собой и Н<адежду> Андр<еевну>.

Худ<ожник> Древин[6] в незначительном участии в новых Искусствах успел оформиться декоративность<ю> тональных плоскостей; его кувшин[7] и фигура женщины[8]. По его личному ответу он говорил, что не мог больше сидеть в комнате за мольбертом, комнатная работа казалась ему бедной по живописи. Это значит, что колоритность холста должна была быть ярче, цветнее. Это его побудило уйти на природу и писать натуру. По существу его отход от натуры не был далек и легко ему было вернуться к ней, и в это время она уже была реальна по-импрессионист<ически>.

Древин оказал то же влияние и <на> Н.А., котор<ая> и подчинилась его взгяду на живопись.

А так как Н.А. совершила больше удаление от натуры и перешла к конструктивному развитию четвертой стадии Кубизма и вошла в Супрематизм, то это<т> пробег обратный у нее должен был пройти через все станции, т.е. от Гогена, Ван Гога, Сезанна, и обратно. Это длинное путешествие заняло и больше времени, тогда когда Древин имел короткий путь, уже писал импрессионистические этюды, этим объясняю некоторое преимущество у Древина его импрессионис<тических> работ. Таким образом, в Н.А. мы имеем интересный тип хорошей способности пустотелого вида, способного удерживать привитую ему культуру. Этот тип можно еще отнести и к сквозному типу безапелляционного действия.

Лев Яковлевич Зевин

Лев Яковлевич Зевин был:

1) На испытании направления. С 18<-го> го<да> работ<ал> у Шагала. Свои работы живописные производил под влиянием Пикассо. Кубизм. Шагал не оказывал влияния.

2) С Сезаннизмом не был знаком. Кубистичес<кое> явление прошло скорее Сезанновско<го характера>, и он был захвачен им.

3) 19<-й> год. Перешел работать ко мне и работал два года. С появлением моего метода Зевин был побужда<ем> продолжить познавание Кубизма, и это было его логическим решением.

4) Про <слв. нрзб.> 1-й стадии Кубизма был живописный период, но когда перешел во 2-ю стадию, он почувствовал чисто графические обстоятельства, и это мож<но> было считать за причину, творящую затор для живописного развития.

Произошел процесс рассуждения, теоретический анализ.

Зевин ушел в мастерскую Сезанновскую[1], но вскоре опять перешел в Кубистическую[2] и <продолжил работу> в более чистом виде восприятия систем<ы>, но через некоторый период.

Внутренняя борьба <с> живописн<ым>. Рисунок был органическим.

Когда он делал рисунки, то это было как бы органическим, но когда возникали краски живопис<и>, то встре<тились> затруднени<я> в выражени<и> в этих формах живописи.

После этого было решение <Зевина> уже возврат<иться> в живопись, и конечно, принцип Сезанна был основой всей деятельности <его учителя> Фалька.

Кончаловский

В начале своей живописной деятельности он работает русские пейзажи. 19<-й> и 20<-й> год проводит в Париже. Жизнь среди французов-живописцев создает такие обстоятельства, которые изменяют его и подчиняют его себе, подчинение и выражается в его поведении; выражающиеся в западной живописи Сезанн, Матисс, Ле Фоконье, Пикассо становятся живописной средой, которые в свою очередь явились результатом климатически этнограф<ических> услови<й> жизни данной местности. При его опросе это влияние выразилось самым блестящим и ярким образом. Кончаловский оправдывает все теоретические выводы, касающиеся влияния провинци<ального> города как места, в котором сложились линейные и цветные соотношения так, что совпадали с известным организмом, который мо<же>т жить и развиваться в данной культуре. Кончаловский города не выносит, он затрачивает огромную энергию для противопоставления <своей живописи> металлической культуре города; отсюда у меня возникла мысль, что для того, что<бы> известная энергийная единица смогла бы развиваться нормально, т.е. чтобы вся ее энергия шла бы целиком на пользу развития своей деятельности, нужно, следовательно, разработать такой план, чтобы каждая единица энергийная была помещена в такие условия, в такую среду, культуру, которая ей соответствует. Определением это<го> графика нужно будет заняться в моем отделении, все больше и больше развивать среду провинции крестьянства и рабочей культуры. Из целого ряда опрос<ов> Кончаловского и его ответов и рассмотрения живописных работ и всех сдвигов обрисовывается великолепный тип культуры крестьянства и все дальше и дальше уход его от культуры рабочего. Интересно и то, что и жители города находят в них приятное влияние и говорят об отдыхе, которые получает “душа” чувства, т.е. вернее нервные волокна, которые воспринимают нежный ветер и зелень, как бы чувствуешь себя легче при переезде на дачу из “удушливого” (который душит души) города.

Это все говорят те же признаки первобытного пребывания в полях. Крестьянину трудно выворачиваться между стаями автомобил<ей>, колясок трамваев, и не раз слышишь “и куда торопятся, повыдумывали антихристовы коляски, не знамо куда повернуться”.

Кончаловский, выйдя к Сезанну и к его живописной плотности, в последнем пейзаже, напис<анном в> 24<-м> году, резко движется от него к плотности Барбизонцев. В последнем пейзаже уже нет элементов Сезанна, но, несмотря ни на что, Кончаловский сам определенно не говорит, каковой среде принадлежит его пейзаж; все же видно также в нем появление элементов Барбизонцев, как видно исчезновение Сеза<нновских> элем<ентов>, и если не ошибусь в определении будущего его шага, то этот шаг должен быть направлен к Коро. Прийдя к Барбизонской живописной плотности, остается движение к обновлению Рембрандта, Тициана, возможно, Рубенса, отчасти здесь произойдет какое-то различие в живописных соотношениях, и Рубенс как более живопис<ный> все же целиком не воздействует на него, но это не один один <так!>, это целая линия, живопис<ная> рота, которая будет шагать по этому направлению из городов, из металлической культуры в культуру крестьянина, они проклянут город, наступающий все глубже и глубже своей железною культурой вглубь крестьянства, вглубь провинции, и крестьянин и живописец будут уходить всяк по-своему глубже в провинцию, защищая каждую пядь своей провинции от электрической металлической культуры. Это движение подобно движению океанов, льдов, от которых убегает все живое. Также крестьянин выродится или будет поглощен городской культурой, потеряет свое крестьянство, равной энергийной единицей во всей <своей> деятельност<и> противопоставляющий свою энергию новой организации природы стихии.

Бегство худож<ников> живописи от Кубизма, футуризма, первых энергетических элементов нового Искусства металлической культуры говорит то же самое, что они, живописцы, отступают вглубь провинции, в эпоху прошлого времени, постепенно с Кубизма на Сезанна, с Сезанна на барбизонцев, а потом еще дальше, к Рембрандту, к Тициану, опираясь на классику и как бы взвешивая все пройденное. Они всё же считают свои работы классичными, но научн<ое> исследование может доказать им, что их классицизм не современен без цветной динамической металлической культуры современной эпохи. Рембрандт, Тициан все же будут последними позициями; отступая и от этих позиций, живописцы должны будут идти к первобытному, т.е. углублять отступление вглубь провинциальных пространств времени, но остаются еще импрессионисты, но этот путь очень опасен, ибо ведет к городу.

Необходимо начертить путь движения этих живописных единиц, имея в виду, что эти единицы отступающих по своей органической культуре перекочевывают по уже выстроенным позициям. Новых позиций у них не может быть, новые элементы им могут быть неизвестны, ибо они избегают их, избегают горо-

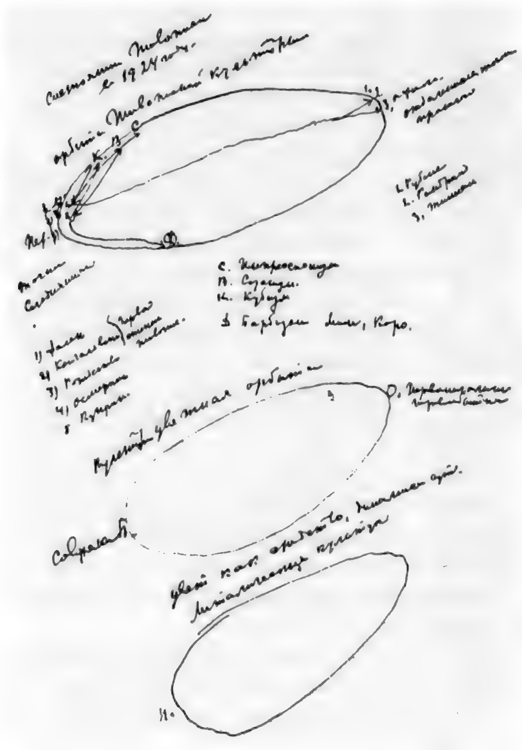
да, в котором и происходит добывание и организация новых элементов, но новое Искусство есть, оно, если освободится от эстетического организма элементов, окажется в центре прямой организации новых элементов энергий.

Из опросов и просмотра деятельности П.Кончаловского я только оправдал свои теоретические выводы относительно климатических и этнографических условий, которые влияют на нервную восприимчивость живописца, я обнаружил то же и у Фалька, ту же особенность по репродукции работы Машкова, <у него> то<т> же уклон, но в смысле цветности Машков немного отходит в другой план от прямого плана живописного. Целиком на живописной дороге стоят Кончаловский и Фальк, которые и составляют основное живописное ядро.

Теперь вся критика живописи в настоящее время занята тем, что стремится определить движение живописного ядра, т<ем> же занят и я; живописная наука занята живописной астрономией движения тех или других ядер Искусства, установлением их орбитных перекрещений, столкновений и проч.

Критика Искусства живописного ядра усматривает, что живописное движение ядра, дойдя до Кубизма, повернуло обратно; в одном случае живописцы стали направляться <ориентироваться> на Энгра, Сезанна, Рембрандта, Ренуара, в этом движении усматривают выздоровление, избежание <Искусством> опасности быть поглощенным небытием или производственно-промышленным течением техники, в котором тоже наступит гибель станковой живописи.

Научная же сторона исследования движения живописного ядра дает немного другие данные, рассматривая Искусство как некое созвездие плеяд, которые представляют собой одно целое созвездие, но каждая из звезд имеет свое движение и свою орбиту, по которой и движется; правда, в движении какого-либо ядра бывают



К.Малевич. Состояние живописи в 1924 году. График. 1924. Лист из "Записной книжки III. 1924"

изменения ввиду притяжения ближайших элементов в свою сферу, но эти элементы в конце концов либо погибают, либо играют незначительную <роль в> качественн<ой> сторон<е> данного ядра.

Итак, я допустил, что Искусство — это нечто, которое состоит из нескольких ядер: Живописного, Музыкального звукового, Архитектурно<го>, скульптурного и поэтического. Эти ядра до сих пор не знают друг о друге, не чувствуют взаимных влияний, как бы чужды друг другу и ничего общего не имеют между собой.

Но это в действительности не так. Искусство со всеми своими ядрами все же составляет такую же планетную Солнечную систему с той только разницей, что первая уже организуется в научный порядок, <а> вторая еще не имеет этого единого научного порядка. Но этот порядок и должен наступить, и каждое и<з> ядер ожидает этой научной связи точно так же, как Земля ждет научной связи с Марсом, Луною, о тяготении которых уже давно известно науке.

Прослеживание живописного ядра критикою не устанавливается ясно, что и не может быть, ибо критика еще не наука о живописи, она критикует движение того или иного ядра в системе Искусства; как странно было бы слышать, если бы в науке астрономии была бы и еще астрономическая критика движения ядер в астрономическом звездном пространстве, которая и критиковала бы их движения, заблуждения в пути и т.д. Критика такое же имеет нелепое место и в Искусстве, в Науке о<б> Искусстве. На самом деле, можно ли критиковать движение ядра нашей планеты, может ли критика направлять это движение <?> — Нет.

Живописное ядро — это такое же ядро, как и любое ядро в пространстве, с определенной орбитой своего движения; у этого ядра есть также свой афелий и перигелий. Мы не <можем> живописн<ые> ядр<а> смешивать ни с чем другим, как <и> Марс с Луной, это есть самостоятельные планеты в общей системе Искусства или Солнца[1].

Если для ясности начертить фигуру, то это не значит, что через графическое изобр<ажение ее> можно другим уяснить, ибо если сильно развито сознание Кубист<а>, то уже все предметы ему будут казаться другим<и>. Допустим, что существуют люди на Марсе, у которых сознание другое, чем у нас, и мы бы хотели с ними завязать разговор, нарисовали им же ихний предмет, то он бы им тоже не был бы ясен. Кубист бы воспринял его в такой форме, которая бы не была ясна чертивше<му фигуру>.

Допустим, что на Марсе были бы Кубисты, которые существуют и на Земле, и техник хотел бы завязать с ним разговор и начертить машину. Кубист бы воспринял бы ее совершенно в другом порядке, и ничего бы не вышло, друг друга <они бы> не поняли. Мы не понимаем языка муравья лишь потому, что произош<ел> разрыв такой же, как Земли с Марсом, — если изолировать Кубиста от Машиниста, то между ними произойдет то же. Они потеряют все связывающие их отношения.

Поэтому <нельзя> говорить о том, что “наконец живопись вернулась от места опасности исчезнуть в пучине небытия”, или “живописцы убедились в заблуждении своего движения, осознали <его> и начали направляться к Энгру, Коро, Курбе, Ренуару, Тициану, Рубенсу”, или что “они освободились от их влияний тем, что поняли их методы и стали применять в своих личных работах, выявляя свою личность”. Дело не в этом, <не во> влияни<и> и освобождении, осознавании, здесь нет никаких ошибок, о них даже говорить нельзя, не могут же астрономы говорить, что движение нашей Земли ошибочно, что она сбилась с дороги и чуть-чуть не попала в Солнце, что ей и угрожало небытие, но она одумалась и повернула назад к афелию через весну, лето, осень и зиму. Живописное ядро имеет свою орбиту, и ни один живописец не может иначе идти, как только по этой живописной орбите, жить в среде живописной и культивировать себя. Принцип тяготения можно найти и здесь и убедиться в действительности, что все атомы живописные, т.е. отдельные личности, тяготеют к ядру основному, это ядро имеет силу притяжения и отказа того, что не живописно.

В настоящее время живописным ядром могут быть Кончаловский и Фальк, о<б> остальных не говорю, потому что не исследовал их в живописной области.

И вот проверить мою теорию можно на факте — взять и посадить Кончаловского и Фалька в город металлический, и вы сразу увидите действие его живописны<х> атомов. Они будут в форме отказа бороться за освобождение. И обратно — посадите их в рощу, они заживут полезной для них деятельностью.

Тяготение живописных атомов к основному ядру очень сильно, я на практике в Витебском институте делал эти опыты, устраивал для живописца другую обстановку, доведя ее атмосферу до большого давления. В результате началось бегство, куда — к Фальку, у него оказалось две группы живописцев, которые были в разных опытных обстоятельствах. Сейчас же они в своей сфере, орбите живописной.

Указания критики, что живописное ядро направляется к Энгру, указывать может только свой необходимый путь; возможно было сказать, что живописное

ядро находится в созвездии А.В., но это не значит, что оно будет увлечено этим созвездием — живописная орбита может быть большая, и по моему наблюдению она будет иметь свой афелий у Рубенса и перигелий <у> ближайшего к нашему времени живописца Сезанна; если же в области живописи выдвинется еще что-либо, то эта ближайшая точка будет у этого N.

Очень характерны<ми> в данный момент являются живописцы Фальк и Кончаловский; в смысле того, продвинули ли они живописный перигелий от Сезанна или нет, то я могу сказать, что да, они продвинули его при помощи приближения нового ядра, может быть, живописного спутника Кубизма, в котором оказалась сильнейшая деятельность живописных сил. Таким образом, в его первой стадии живопись достигла своей наиближайшей точки к нашей современности, но как только в конце первой стадии Кубизма живопись стала исчезать, то немедленно и Фальк, и Кончаловский, а также Рождественский пошли своей живописной дорогой. В общем все же Сезанна нужно считать ближайшей живописной точкой[2].

Если же взять афелий живописный, то он будет у Рубенса, Рафаэль уже будет находиться в другой области цветного поля, живописных атомов в нем самое незначительное количество.

Цвет как очищенный от живописи элемент действует на живописца смертельно, так же, как и металлическая машина, моторы, телеграф.

Отсюда мы можем создать и те условия для каждого живописца, в котор<ых> культура живописная может развиваться, установить точную научно обоснованную диету. И если Государству нужна эта культура, то при помощи науки о живописи можно создать известное поле живописной культуры, согласно которой должны будут сделаны все предметы обстановки, соответствующие живописи. Отсюда видно, что в случае если бы вся экономическая и политическая власть перешла в руки живописцев, то само производство приняло бы другую форму.

Для живописного развития нужны особые условия, известные климатические этнографические обстоятельства, и только при таком условии живописная культура может развиваться. При настоящих и прошлых обстоятельствах она развивалась случайно, т.е. развивалась там, где возможно, где подходящая почва есть, соответствующая среда. Отсюда видно, что не все явления можно обращать в живопись, обращать в живопись можно только те явления, в которых фактически обнаруживаются живописные элементы; <надо сказать> даже больше — есть живописный материал, элемент не точно, потому что под элементом нужно разуметь цвет, но из одних цветных элементов живописец не мо-

жет создать живопись, ему нужно иметь живописный материал в природе целиком или фрагментовые скопления, которые он сформирует, уплотнит в своем произведении. Живописец боится цвета, как боится и стали машины, в последних нет пушисто-рыхлого тела, все натянуто, гладко, блестяще, без глубинных отношений живописных пространственных разниц.

В своих теоретических выводах я обнаруживал мысль о том, что живописцу город, город весьма высокого культурного уровня техники тяжелой металлической индустрии, ничего не может дать, за исключением отвращения. Живописец его не принимает, эта культура его может убить, Сезанновская кривая сейчас <же> будет убита, она будет парализована. Отсюда я вижу, что утверждение того, что смена экономических и политических строений Государств влияет на Живописное Искусство, видоизменяет его или даже совершенствует, <что> оно зависит от этого экономического или социального состояния Государства, общества — это верно, ибо уже металлический город убивает живописца, он бежит от него в пригороды, следовательно, эта зависимость есть. Но какая она?

Живописец в металлическом городе не находит живописных фрагментов и ищет их по-за пределами города. Для Кончаловского больше культуры живописной имеет Архангельское, Кунцево не потому, что там дворцы, они ему тоже противны, и противны тем, что в их форме нет живописных фрагментовок, а само линейное строение выходит из живописной формы. Фальку, может быть, больше был бы <нужен> губернский Город, и то не всякий, например, Витебск, потому что именно в нем существует живописная форма и живописные фрагменты, живописный материал и благодаря холмистой местности появляется живописный сдвиг Сезанновского понимания или первичного кубистического оформления.

Следовательно, <если> зависимость живописи от известных экономических и политических культур существует на том основании, что всякий город или другая местность возникла на основе экономическо-политических законов, то, конечно, эту зависимость нужно признать и вдо<ба>вок и научную сторону, которая тоже создала кирпичи и все строение этих условий. Тогда живопись ограничивается известной степенью социальных условий, развитие же общества в степень большого металло-индустриального города уже кладет предел культуре живописной. Оно может еще жить живописью, как оно живет дачными окраинами, такое общество еще напоминает ту рыбу, которая наполовину живет на поверхности, наполовину в воде. Общество, живущее в городе, всегда говорит, что город “удушливый”, т.е. удушает душу, под этим нужно разуметь то, что душа и

будет то, что до́лжно сохранить, укрепить. Оно и идет в провинцию, где душа находит себе хорошие условия. Отсюда видно, что под душою разумеется и жизнь, которая с тру́дом может жить в условиях города, и если она живет в городе, то при условии раз в год перенести себя в отдаленную провинцию, чтобы в ее условиях укрепить себя подобно рыбе, которая время от времени выходит на поверхность воды и набирает воздуху, и <потом> живет в воде.

Город отсюда — это совершенно новое обстоятельство, в котором может уже жить человек без души. Пролетариат представляет собой первый авангард людей, в котором должна душа либо исчезнуть, либо оиндустриализироваться и жить безвыездно в этой новой атмосфере.

При создании двух условий, провинции и города, в котором одно и то же общество живет, нетрудно решить вопрос и о том, что почему общество, живущее в городе, будет предпочитать то Искусство живописи, которое представляет собой все фрагменты провинции; оно ему будет сочувствовать и поддерживать, как цветы в комнатах, потому что оно напоминает им глубокую провинцию, т.е. все то, что дает жизнь душе.

Конечно, разбираться этому обществу приходится в эссенции живописного произведения, но это уже зависит от его культурного уровня, с культурным уровнем той линии, на которой находится и весь экономический политический строй сознания, от которого все беды и радости начинаются.

Общество, находящееся на уровне деревни, будет стоять за цветную живопись, пейзаж, в котором изображены луга и деревья зеленым цветом. Работая в деревне над этюдами, я замечал, что крестьянам больше всего нравят<ся> подмалевки чисты<м> цветом, он и видит зелень, <а> не что другое, но живописец не видит зелень и никогда не положит ее в холст, он видит ее в<о> фрагментовом материале, где нельзя сказать, какой цвет здесь не цвет, а живопись.

Сезанновское живописное, подлинная живопись, требует уже другого состояния общества, и оно создалось уже теперь. Сезанн и образует самую ближайшую точку живописного ядра к нашей современности, под которой я и разумею культуру металлическую электрическую.

Сезанновская живопись уже в школе всей живописной деятельности представляет собой один из фрагментов целой живописной орбиты, это одна из точек живописного движения, самое ближайшее расстояние которой мы наблюдали в 1910 году и до <19>21 года. Теперь нам приходится наблюдать ее движение, по всем точкам ее развития она идет к своему афелию.

Общество будет идти за ней, ибо в ней еще дышит душа — провинция. Живописное ядро перекрестилось с орбитой металлической культуры и разо-

шлось, и становится неизвестно — в будущем перекрестятся эти ядра через свои орбиты или они уже навсегда разойдутся. И останутся только историческим этапом развития человеческой культуры, где мясо, зелень и кость уступит металлам.

Из своей научной командировки в Москву мне удалось вывести определенный рисунок живописного движения, из которого я по возможности делаю эти выводы[3]. И все больше и больше убеждаюсь в правильности проведения живописных границ между обществом живописным и обществом металлическим и вижу большое заблуждение критики, которая убеждена, что металлическое общество не приемлет ни Кубизм, ни Супрематизм.

Общество металлической культуры тоже будет продолжать искусство прошлого, начав с какого-то здоро<вого> пласта (неизвестно какого, туманно), может <слв. нрзб.> быть, прямо с Искусства Ренессанса, и поведет его вперед, дальше и выше (сразу двумя дорогами, и <в> высоту, и в длину). Но тут критика и ошибается. Во-первых, сколько бы металлическое общество ни вело здоровый Ренессанс в высоту или “дальше”, он все же будет Ренессансом тех условий, которые его создали, корова будет коровой везде, но если корову бросить в колбасную мастерскую, она обратится в колбасу. Но дело в том, что Ренессанс есть определенная точка в известном пути Искусства, и только эту точку и притянуть к обществу металлической культуры нельзя — это значило бы, что общество металлической культуры целиком совпадает с Ренессансом, а в действительности — это все равно, что блоха на теле или корова на аэроплане.

Критика полагает, что новое общество металлической культуры должно танцевать от печки, ибо какой же это танец, если он не от Ренессанса, не от кадрили танцы. Критика сама стоит на позиции провинции, а Ренессанс по отношению <к> нашей современности есть провинция, в которой еще теплится “душа”. Критика же полна душою, не видит удушливый город и рекомендует такие Искусства, в которых можно было бы жить душе. Из этих всех “может быть” и “какого-нибудь” гадания гадание и получится, поэтому нужно нам становится на другую точку, с которой можно было бы более обоснованно опираться и делать выводы. Эта точка пока остается научно-исследовательская, к которой мы еще только приближаемся стать, а когда станем, то такой орган как критика будет излишним гаданием.

Социалисты, с которыми мне пришлось встречаться, убеждали меня в том, что социалистическая система Государства дает возможность развиваться живописцу и культивировать свою живопись; они уже ошибались в этом, ибо Государство составляется всегда из правоверных, а уже этого достаточно, чтобы

надеть узду на инакомыслящего не только в Социалистических харчевых планораспределениях, но и в области Искусства; они на все руки правоверны. Дело другое, если Социалисты доведут свое Государство до полного разложения и создадут Коммунизм как равенство. Тогда этого достигнуть можно. Но здесь мы встретимся с другим вопросом — это техникою металлической организации натур-природы, которая тоже должна достигнуть своего предела, как в свое время достигали каменная <и> бронзовая эпоха.

Я уже говорил, что для живописи этот строй не металлически мыслящего общества неприемлем. Живопись должна постепенно уступать всё же свои позиции; ее рощи, поля, мостики, старые деревья, обрывы должны уступить свою площадь асфальту, металлу. Земной шар в пределе металлической культуры должен достигнуть бронированности, которая будет необходима для нашего нового бытия в пространстве, признаки новой эпохи начинаются уже сейчас (культура воздуха).

Временное го<не>ние Футуризма и Кубизма, Супрематизма и друг<их> течений современной критикой, видящей в футуризме кривую линию Искусства, исправленного немного революцией, также ошибочно и похоже на все те рассуждения, которые говорят, что Коммунизм есть искривление экономически-политического движения Социализма, который хотят исправить на Западе.

В рассуждении своем “О прибавочных элементах” я провел линию между крестьянским и рабочим Искусством, между провинцией и городом и утверждал, что футуризм есть Искусство именно рабочего металлическо-культивированного общества, футуризм вышел из движения металлической культуры городского движения и шумов. Нужно только развивать этот элемент в этом новом обществе, но не посылать его к Ренессансу или к ржаной культуре Тургенева, Некрасова, охоты по дупелям. И все равно новое общество металлической культуры не сегодня-завтра усвоит себе его, усвоит и динамику Супрематизма, и беспредметную идеологию.

С точки зрения нового Искусства неживописного вся критика, отсылающая новое железное общество вести свой танец от Ренессанса, может назваться живописным <так же,> как в области Социальных реформ <может назваться?> буржуазным живописное мышление и мышление металлической культуры общест<ва>. <Так!>

В области Искусства вопрос о живописи становится резче, нежели <вопрос о социальных реформах> у пролетариата с буржуазией. Пролетариат приемлет все от буржуазии — и телефон, и автомобиль, и любую машину, и отчасти всю науку в этой области. Все дело в том, что пролетариат создает только новую

систему потребления и производства этого добра, пролетариат поэтому не только уничтожает буржуазное техническое научное Искусство индустрии, но даже индустрия будет иметь в нем сильнейшего производителя, совершенствующего то, чего не сделала буржуазия. Если бы только буржуазия любила индустриальное Искусство, как ее <его?> любят люди Искусства, то, конечно, никакой вражды не было бы между пролетариатом и ею, тогда не было бы и пролетария, но когда они, она все это ложит в свой карман, а остальных заставляе<т> чистить автомобили и смотреть, как она проедется, то тогда извините.

И несмотря на это, все же пролетариат не танцует от паровозик<а> системы á la “кукушка”, а развивает последней системы экспресс, ставит радиотелеграфы, воздушную почту, тут ему нечего вести техническое Искусство от “здорового пласта” или здоровой почтовой тройки, ведя ее “дальше” и “выше”, он просто стал танцевать от аэроплана.

Поэтому если Искусство зависит от того или иного строя, то, очевидно, эти зависящие элементы его есть здесь же, но не в Ренессансе, не <в> почтовой тройке, на которые так сильно напирает критика.

Новое Искусство — не живописное, оно и повело уже борьбу против станковистов, разумея под этим чистую живопись, Живописную культуру. И утверждает, что живопись кончила свое существование в городе, она фактически и не развивается в среде городской. Из проверки на месте живописной среды я полностью был удовлетворен теми работами, которые они производили на этюдах в провинции, тогда как производственники только отдыхают в ней, греясь на пляже. Первые производят работы зимою в городе, т.е. переваривают собранное в этюдах, вторые начинают работать без переварки.

Новому Искусству нечего воспроизводить от живописного Искусства, оно здесь не нужно, это не его атмосфера, это совсем другая орбита, другие ядра. От него ничего нельзя воспроизвести, ибо все, что нужно в новом Искусстве, все не живописно. Так что новое Искусство резче ставит вопрос с живописью, нежели пролетариат с буржуазной формою.

Эта резкость не только в живописном вопросе, но и архитектурном, нестанковисты должны и там нажать сильно руку, ибо архитектурный ампир, Ренессанс — это те же ботинки, в который нога людей металлической культуры не войдет. Нельзя же аэроплан одеть в павлиньи хвосты, нельзя его расписать, как расписывал Олег свои корабли, в украшении аэроплан не нуждается, ему только то нужно, что нужно его технической системе.

В том, что аэроплану не нужно художественных украшений, а нужно только то, что нужно его технической системе, не нужн<ы> ему и вообще люди от но-

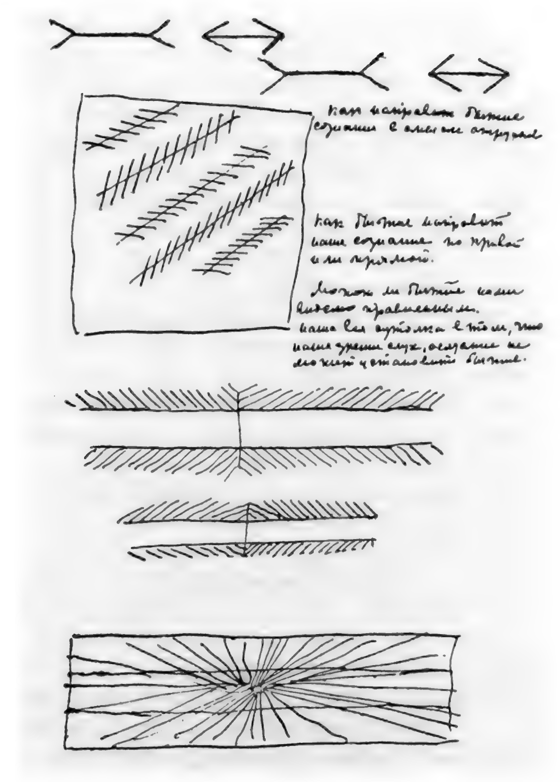
вого или другого Искусства формы, форма равно вытекает из той же причины, что данной вещи нужно преодолеть. Так что вся техника есть особое Искусство, которое не нуждается в других Искусствах.

Если техника не нуждается в Искусствах, то нуждается ли живопись в ней, нужны ли живописцу все те технические совершенства вещей, которые окружают его в современном городе и в его даже квартире, мастерской<?> Очевидно, нет, ни в одной мастерской живописца нельзя найти никаких технических совершенств, кроме самим натертых красок, палитры, полудействующ<его> водопровод<а> и большо<го> количеств<а> холстов.

Его живописное Искусство ничуть не увеличит своего качества от того, что он сегодня ел ветчину, или совсем ничего, или картошку с липовым листом. Будет ли техника доведена до совершенства или нет, живописец от этого не увеличит свою ценность живописи, но все же у живописца есть своя техника и форма вещей, которыми он бы себя окружил и построил жизнь.

Архитектурное Искусство лучший факт того доказательства, что его ничуть не беспокоят все экономические Социалистические перевороты, все совершенства техники, все содержания новых идеологий. Ампир, Ренессанс, Периклова культура окажутся теми пунктами "здорового пласта", в котором оно оформит все перевороты и новые идеологии. Из этого видно, что не только пролетариат поведет Искусство "дальше и выше", но, наоборот, архитектурное Искусство Перикловых времен приведет его к себе. Это, по крайней мере, видно из настоящего времени и из предупреждения и убеждения пролетариев, что у него нет своего Искусства и своей культуры.

Да, на этом можно согласиться, что ее нет сейчас, тем более, что он <пролетариат> идет к внеклассовому обществу, но с таким же успехом можно сказать, что нет



К.Малевич. "Как направит бытие сознание...". Рисунки-графики. 1924. Лист из "Записной книжки III. 1924"

у него и ничего друго<го>, все то, что есть, есть всё буржуазии, у него <этого> нет, и у него есть беспредметность Социализма и Коммунизма, он только идет к ней, а Коммунизм в этом случае будет только развитием той же культуры на иных принципах распределения труда, производства и распределения.

В смысле технико-научных работ, то, конечно, прогрессировать будем дальше — сегодня почтовая тройка, завтра почтовый вагон, послезавтра аэроплан, дальше радио. Но в смысле Искусства, то, очевидно, дальше ампира не попрешь.

По предложению критики, для пролетариата остается одна дорога, добраться до “здорового пласта хотя бы Ренессанса” и оттуда начать дело. Какое же дело — совершенствовать его форму<?> Если эту проблему признать верной, то очевидно будет, что Ренессанс при приближении к нашей современности станет динамичен, попросту исчезнет, а останутся динамические пласты, из которых и создастся наша форма современности. Верховный архитектурный ампирный совет идет, конечно, к здоровому пласту, но из этого будет только дачная прогулка, Архангельское останется на том же месте, а аэродром будет тоже на своем месте.

Пролетарской Культуры нет в таком случае, нет ничьей Культуры, ибо Культура — это есть Историческая линия, которая при разных условиях принимает то или другое изменение.

Одним из условий на пути движения Историческ<ой> точки или линии образовалось буржуазное условие, линия или точка стала из своего движения делать определенные зигзаги, которые и стали формою и культурою буржуазного условия. На пути своем буржуазное развитие этой линии встретило новое обстоятельство, пролетариат, и та же линия должна взять новые направления. От этого направления тех же культурных буржуазных достижений обязательно они должны раствориться на основные элементы и образовать новые формы. Линия дает новый рисунок, а новый рисунок — это есть новые взаимоотношения линейных отрезков между собой. Раз новые взаимоотношения, следовательно, и форма их будет другая, античный треугольник должен исчезнуть и развить<ся> прямоугольник, прямолинейность.

Здесь все меняется, как в технике, которая не держится за красоту формы телефона, автомобиля, а движет новые и новые не формы, а орудия преодолений всех возникших перед человеком позиций. Это единственная точка правильная, обеспечивающая развитие деятельности человеку, если, конечно, не отвергнуть движение и признать абсолютный покой.

В области же Искусства, в особенности архитектурного, мы видим, что Периклово время должно представить собой ту точку, к которой должно все

<сводиться>, какие бы то ни было попытки Искусства к движению должны сводиться к Периклу. Периклово время и будет высотою совершенства, выше которой <ничего> нет.

Это тот архитектурный Бог, при котором Искусство расцвело и цветет бессмертным цветом вечности неумирающего рая. Архитектура пришла к Богу еще за 450 лет до рождества Христа.

Остается теперь технике телефонов, радио и друг<им> орудиям прийти к такому же Периклу и установить предел своего развития, зацвесть так, чтоб больше не увясть.

Живопись с архитектурою в этом случае расходится, она совершает свой путь количественной линии в пути своей орбиты, но меняет формы. Архитектура же стоит на одной и той же основе колонок Парфенона неизменного треугольника, в который вкладывают любое содержание движущихся идеологий.

Если наша современность стремится к установлению Коммунизма, то очевидно, что и форма Искусства в ней должна быть другая. Если к тому времени само Искусство не сделается наиглавнейшею формою жизни внеклассового тогда человека. Будет ли тогда живопись или нет — это будет зависеть от того динамического состояния этого человека, в то время почиет ли он в покое или все так же и в достигнутом благе коммунизма все будет совершенствовать свои орудия, вскрывая все еще ускользающие свойства матери<и> от его сознавания.

Освободит ли коммунизм его от дальнейшего труда или же он будет только возможностью наибольшей научной работы по вскрытию заложенных в природе элементов<?> Будет ли он заниматься раскрытием Мира или Мир наступит в нем, т.е. недвижимость<?> От этих состояний и будет зависеть приближение живописного ядра к его современности или удаление этого ядра в область Исторического пространства.

Отсюда, мне кажется, мы можем уяснить себе явления сдвигов в области Искусства в нашей современности, когда она еще целиком эклектична и вмещает в себя разные силы движения — воз, паровоз, аэроплан, телеграф, все то, что есть скорости в технике. Тоже в этом же обществе находятся Сезаннизм-Живопись, Кубизм, футуризм, Супрематизм. Эт<и> все представляют собой те течения, по которым общество плывет, плывет же оно по тому течению, быстрота которого совпадает с его силой. Ослабление ведет к разрушению той или иной силы. Слабое приемлет то, что ему под силу.

Следовательно, жизнь есть миллионы центрофуг разной силы вращения, разного отсюда окрашивания формы.

Иван Васильевич Клюн

1912 г. Кувшин; в поле зрения Брак (“Золот<ое> руно”)[1].

1913 г. Граммофон[2]. Пильщик, голов<а>[3]. Автопортрет[4]. В поле зрения Гри, Пикассо, Леже.

1914 <г.> Пробегающий пейзаж[5]. Кинетика. Озонатор[6]. Местные обстоятельства. Точильщик. Аргентинская полька[7].

1915 <г.> Супрематические.

1) Поездки в провинцию; получает новую силу; надо разуметь не отдых, а освобождение от множества элементов, которые затемняют суть дела. По приезде суть дела остается чистой, ясны все ее элементы, и жив<описец> берется с новой силой за вещь, доводя ее до высшего предела.

2) Продолжительность жизни в провинции, воздействие ее начинает действовать, и появляется желание писать природу так же физично; нельзя работать Кубизм, и обратно.

Культуру прошел главным образом нового Искусства. Кубизм.

Иконный подход. Андрей Рублев. Прерафаэлиты.

<19>16 <г.> Супре<матизм>.

<19>17 г. Исследование элементов живописи в Супрематизме – цвет требует своей формы. Субъектив<но->индивиду<альная> зависимос<ть>; один воспринимает красны<й> в форме квадрата, друго<й —> красны<й> в <форме> круг<а>.

<19>18 г., <19>19 <г.>, <19>20 <г.> Работа педагогическая, наблюдения за живописью в процессе преподавания худож<ественных> дисциплин.

<19>21 <г.> Идет работа по уклонению от конкретно<й> формы Супрематизма. Конкретн<ое> понима<ние>, резкое очерчивание границ формы.

<19>22 <г.>, <19>23 <г.> Опытные работы по исследованию света как элемента в Искусстве живописном в работах.

<19>24 <г.> Закончил предыдущ<ую> работ<у>.

Фальк

"Вишневое дерево"[1] 1907 г. Обстоятельства этой работы были импрессионистические вообще, но самое сильное воздействие на живописную деятельность оказывал Ван Гог, по<д> воздействием которого и была организована живописная деятельность изображ<ения> "Вишневое дерево". Сезанновского ничего не было.

1909. "Автопортрет" (выстав<ка> "Зол<отое> руно")[2]. В поле зрения стоит Гоген, живописная деятельность в этом моменте начинает подчиняться двум организующим силам, Ван Гога и Поля Гогена. Живописный станковый и декоративный моменты.

1910. "Домики под деревом" ("Бубнов<ый> вал<ет>"). В поле зрения Сезанн ("Женщина за столом", 1912), "Старик" 13<-го> года тоже[3].

<19>15, <19>17, <19>18 г<оды> — раб<оты находятся> в Муз<ее> Худ<ожественной> Кул<ьтуры в> Ленинграде.

Сезанн не выходит с поля зрения и сильно влияет на организацию живоп<исной> деятельности, хотя у автора начинает проявляться протестующие проявления.

Но этими протестующими проявлениями нужно все же признать появление организующей силы серповидной кривой кубизма, совершенно не ясной причины протеста для автора, протест и вызывает этот прибавочный элемент. Причем при опросе автора им было подтверждено, что в поле зрения стояли Пикассо и Брак.

<19>19 год. Нет работ. Затем наступают работы так называемого автором "Период<а> крымск<ого>"[4]. Одним и<з> случаев в этом периоде имел место тот, что когда в нем установилась "исконная" живописная деятельность, которая выражалась в организации живописной не в дивизионистической форме, но под влиянием революционной борьбы, когда провинциальный быт отношений был нарушен в своей симметрии, в Фальке возобновилось желание вновь вернуться к дивизионизму с полем зрения Пикассо. <19>18 год.

<В 19>20 году <у> Фальк<а> живописная деятельность, по признанию автора, проходит вне всяких влияний, <это> освобожденный период от прибавочных элементов, но свое индивидуальное все же не вы-

ражено резко, но слабо. И тут же автор при дальнейшем опросе высказал, что “Девушка с папиросой”[5] и “Девушка в платье”[6] пишутся под воспоминанием мастеров с преобладанием особого отношения к Сезанну, но все же Сезанн понимается по-иному, нежели раньше. Таким образом, в <19>20 году живописная деятельность начинает развиваться под действием элементов многих прибавочных элементов других культур и наступает эклектическое состояние, которое и пытается автор организовать под видом особого понимания Сезанна, т.е. в этом особом процессе и есть попытка привести все воспоминания <о творчестве> мастеров к одному прибавоч<ному> эл<ементу> Сезанна, а под особым пониманием организовать уже живописную массу, полученную от эклектизма, смешания в свою личную форму оформления, в силу чего выводом и явилась задача работать над овладением материалом зрения и методом его реализации. Совершенство этих задач разделяется на скрытый метод, и раскрытый скрытый метод есть высшая степень достижения мастера в живописной организованности.

<19>21 год. “Мужчина в плаще”[7]. Прибавочный элемент Рембрандта, но огромным довлеющим организующим элементом является то особое понимание Сезанна, на котором автор базирует свое живописное поведение. Это мое заключение расходится с <собственным мнением> автор<а>, который его не видит.

<19>22. “Женщина в красном лифе”[8].
<19>23. “Фруктовый сад”[9].
<19>24. “Женщина в боа”, последняя работа[10].
<19>24. “Двойной портрет”[11].

“Женщина в боа” при осмотре сразу мне указала обстоятельство, в котором находилась энергия цветная Фалька. Это обстоятельство было Ренуаровское (щетинно-образное, вид прибав<очного> элемента). При осмотре всех работ <19>22, <192>3, <192>4 год<ов> и опросе автор высказал, что во всех работах в поле зрения были: “Ренуар, Клод Моне, Сезанн, Шарден, Ватто, Веласкез, <Эль> Греко, Тициан”. Здесь нужно разуметь, что все перечисленные есть эклектический живописный материал, из которого автор строит свою живописную деятельность.

“Христиане, победив язычников...”

Христиане, победив язычников, обратили их храмы в христианские и поставили на место их Богов Богов своих, поставили свое осознавание беспредметного Мира; по образцу языческих храмов построили церкви.

Если форма храма оказалась соответствующей новому содержанию, то, очевидно, это новое содержание не отошло далеко от здания, в которое вошло новое содержание. Но и современная нам жизнь настаивает на утверждении себя в античном здании. Если и последнее содержание Социализма и Коммунизма найдет возможность своего оформления в античном треугольнике, то приходится признать, что античный треугольник есть вечное гнездо, в котором оформляется всякое содержание — и языческое, и христианское, и Коммунистическое.

Все храмы Христианские могут быть переименованы из Христианского имени в Коммунистические имена. Имена Христианские — имена языческие, они перешли только в новую ступень развития технической стороны Христианского Мировоззрения. Коммунисты носят те же имена; <но> если содержание Коммунизма другое, то и имена и форма здания должны быть другие, так как новое содержание делает и новый футляр.

Если христианский Владимир нашел возможным стать на место Перуна, то он только стал как заместитель последнего, чтобы продолжать развивать его деятельность в более совершенном виде. Содержание, содержимое, круг познания истины у Перуна был скуден и примитив<ен>, он сам себя считал Богом грома, Пяруна, Перуна, тогда когда последние явления находятся в едином Боге всего мироздания. С точки зрения Владимира, есть единый Бог и его святые.

Содержание Владимира как представителя единого Бога казалось богаче, истинней. Смена Богов и святых, очевидно, в религиозно-духовном пути происходит по причине познавания Мироздания. И если в этом познавании вскрываются новые обстоятельства, то очевидно, что и ориентация чисто техническая будет другая. Если же новых обстоятельств нет, то и техническая ориентация остается прежней. Отсю-

да и содержание не увеличивается, не расширяется, может жить и стоять на том же месте.

В общем, в современной Культуре существует три таковых места, которые называются: одно место — религиозное, другое — гражданское и третье — Искусство. С этих трех мест происходит смотрение в ничто, в беспредметность и начинается творческая работа над определением Мироздания. Пытаемся с трех мест определить “ничто”, т.е. всякое явление хотим оформить в понятное нам “что”.

Отсюда полагаю, что смена Богов и замена одних святых, одних мучеников и героев другими по всем трем местам объясняется последним. Если мы стремимся опрокинуть какое-либо из мест, то не иначе, чтобы водрузить свое место, так что места только опрокидываются, но не смещаются. На опрокинутом все же месте <2 слв.нрзб.> более истинное {смотрение}. Истинное и с большим светлым содержанием. Но как видно, ни одно из мест нельзя опрокинуть, уничтожить, ибо говорится: “На месте храма построим университет, сделаем трибуны. Снимем храм как отставную трибуну и сделаем в не<м> современную”. “Сменим, — сказали христиане, — Перуна и поставим на его место Владимира, несущего истинный свет, т.е. более современный, а в храмах языческих устроим трибуны, амвоны его имени”.

Таким образом, церкви еще могут называться и трибунами свят<ого> Владимира и других, как и Казанский собор — трибуной Плеханова[1]. Поскольку современность стремится утвердить новый свет, т.е. новые узнавания, в рассматриваемом “ничто” — новая трибуна, т.е. новое толкование на старом месте. Эти новые толкования растут из того же места, исторически вырастает заместитель на них и сменяет предшественни<ка>, меняется вид на сущность в одном случае, в другом вещество неизменно.

Таким образом, ни сущности, ни вещества, ни трех мест изменить не можем, такова наша Культура. Существует три точки как три обстоятельства и четвертая точка или обстоятельство — беспредметность ничто; человеческая попытка соединить три точки с четвертою дают жизнь. Корень и источник жизни заключается в этом соединении и образовании формы. Какую форму подлинную дадут соединения этих трех точек, трудно определить. Я бы определил их квадратной плоскостью и только плоскостью, но не объемом, ибо объем есть только количественное ви́дение на плоскости.

Кубизм, разрушитель идеи вещи

Кубизм является разрушителем идеи вещи, исчезновение предмета освобождает художника и мир, он <художник> входит в беспредметность действия, снимая ризу художеств, освобождается от Государства, Религии и Церкви, которые не принесут больше свое учение для иллюстрирования в живописи. Освобождение от вещи как предметного сознания суть признак сближения человека с природой. В природе нет предметов, их нет и в человеческом техникуме, мир предметного сознания существует в художнике, и то, что мы называем все тела предметами (общежитие), <то это> просто так и на том же основании, почему мы называем <так или> иначе разницы этих тел или предметов.

Существует простое действие самостроения, ничего не копирующего, не подражающего. Плывет река как чистое действие сил не с целью творить предметы и не <с целью> подражать, но таковое действие сознание утилитарное делает предметами, орудиями, средствами. Так уже видит человек во всем исключительно утилитарное и продолжает так думать дальше, но сами средства, орудия, предметы все-таки остаются в сути своей беспредметными, ибо достигнуть цели в своей конечности вечной не могут.

Но я затронул кубизм и хочу указать, что живопись в культуре своей достигла наивысшего проявления как в составлении живописной материи, так и в конструкции кривых, прямых, плоскостей, объемов и т.д. Чем же обосновано чисто природное творчество<?> Теми же признаками прямых, кривых, объемов, плоскостей, <в нем> та же симметрия и асимметрия контрастов, стройность беспредметного тела, да еще такого, в которо<м> человеческие щупальцы предметников вертятся и не могут найти дверь для входа, для открытия полезных предметов в них.

Природа идет беспредметным путем, так идет и весь предметный техникум. Вольно, конечно, человеку устроить на моторе сидение и научиться даже направлять его силу к какой-то цели, но чистая ее сила не приспособляема, <и хотя> человек же к ней приспособился, она остается быть чистой, и всякое приспособление для нее только препятствие — она была беспредметна и будет.

Живопись кубизма — та же чистая сила, в которую ничего предметного еще не внесено, <она> строится, идет чрезвычайно быстро — и как только выявит в себе реку, предполагаю, что сейчас <же> будут пущены лодки человеком.

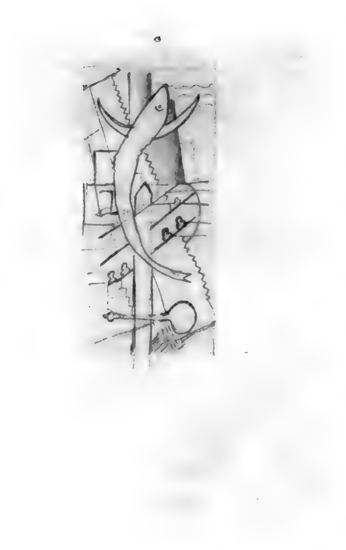
Итак, вся беспредметность кубизма, футуризма развивалась дальше, и уже идея супрематизма достигает яркой формы беспредметного. Приближается момент полезности, но это дело человека, и в данной моей записке не является первым вопросом защит<а> чистоты беспредметного достоинства. Но в этой <новой> супрематической стройке мы видим, что действо происходит природным образом, беспредметным, что вырастание идет без вычислений, здесь идет опыт живой, природный, не грамотный, не книжный, и видится, что через живописное прохождение человек дойдет до сооружения, не прибегая к инженерному технику<му>, а разовьет свой внутренний живописный техникум.

Последний техникум есть величайший техникум, самый экономический, свободный, творческий, массовый. Только в таком техникуме может принять все человечество одинаковое участие без труда, ибо будет творить, но не множить, не подражать.

*

Кристаллизация живописной идеи начинается с момента, когда предметный мир начинает исчезать в живописном движении вплоть до чистой супрематической беспредметности. Последнее является чрезвычайно ответственным моментом проявления. В этот момент наступают для работающего разные решения, возникает множество вопросов, которые, как раскаленные огни, поднимают сильное пламя, и разгоряченный организм может вылить форму совершенно не разрешенного вопроса, приспособляя беспредметное в предметный вид.

Рассматривая беспредметное проявление живописной сущности, я выяснил, что сознание ее идет через природоестественные движения, что идея живописи скрывает в себе вселенскую суприматию, суть беспредметность, стремясь, чтобы человек через воплощение этой идеи проявлял дальше свое творчество или проявлял вечно существующие в вечности формы в жизнь разных прогрессивных состояний.



К.Малевич. Кубофутуристическая композиция: рыба и пила (на обороте рисунка — текст "Мы провозглашаем пустоголовых..."). Около 1914

Предметность — проявление научного и опытного порядка человека, беспредметность — космическое, природное состояние — живописная идея в своей беспредметности отходит к последнему.

Отсюда стоит вопрос о новой культуре человека, ибо он вступает в новое сознание бытия как единств<а> космического проявления вселенной, с тою только разницею, что все проявления его в последнем должны будут идти в подсознательном движении направления беспредметных форм. Вот почему нужно быть осторожным при выявлении форм беспредметного. Многим может показаться, что совершать или бесконечно творить беспредметность не может быть жизн<ью>, ибо исчезнет предметный мир, исчезнет цель, полезность и проч. Но ведь сама природа, вся вселенная как раз беспредметна, бесцельна и нецелесообразна и все-таки составляет собою жизнь. Но так или иначе, первое и второе строит, сооружает мир. Вначале был один техникум предметного, теперь выдвигается через Искусство новый техникум живописного беспредметного Супрематизма.

Наступает борьба за культуру человека — быть ему беспредметным или предметным. В этой борьбе или доказательствах, в этой новой беспредметной науке наступит много недоразумений и неясностей, и потому, разрешая какой-либо вопрос беспредметного, нужно всегда всесторонне осмотреть все предположения.

В данный момент недоразумения в беспредметном уже есть. Получились они от того, что живописная сущность вышла из конструктивности, т.е. пришла к общему конструктивному искусству сооружений вообще, <в>стала на основу техникума предметного сознания. Но это не значит, что формы беспредметного должны обязательно конструироваться по предметному закону.

Живописная конструктивность

Живописная конструктивность распадается на живописную культуру, в чем нужно видеть культуру чистой материи, выразившейся в конструкции распределения взаимоотношений своих материальных сил, совершенство которой в действии своем будет разниться лишь через конструктивную поступательность, иначе культура ни при чем. В этой поступательности живописной культуры я и усматриваю кроющуюся новую целесообразность в ее плане, ибо она переходит в новый план человеческого сознания и неуклонно развивается в будущее.

Под живописной культурой я понимаю смешение нескольких цветов в одно целое неразрывное сцепление, что и образует собою материю, которую размещают по холсту, т.е. конструируют либо в отвлеченных конструкциях, либо <в> несуществующих предметах. Но в живописной культуре нет общей линии, т.е. такой линии, по которой живописные инженеры смогли бы эту культуру <представить> с ясностью для себя, подобно инженеру техникума, которому ясны силовые культуры всех выражений машин. У них есть мера измерения силы, а каждое построение машины не что иное, как выражение силы культуры; в живописной культуре поэтому оспаривается, что культурнее в живописи — кубизм или классики, но в техникуме не будет спора, что сильнее, паровозы Стефенсона или последние системы.

Таковую линию можно отыскать и в живописи, ее существование доказывают все последние направления в живописи, и с яркостью можно видеть ее в кубизме, в котором живопись расцветает многообразием фактурных живописных тел, в котором живопись по силе своей живой натуральной физической силы выявила собой материальность живого. Но в этом расцвете, я считаю, и конец живописной культуры, конец я называю потому, что принял за живопись смешение, а ввведение в кубистическую живопись всех материалов тоже рассматриваю как живописные материальные особые смешения натуральных живописных образований.

Говоря сейчас о живописной культуре, я не считаю ее художественной, ибо вывожу <ее> от живописца-беспредметника. Что же получается дальше — в том же кубизме, в последних его стадиях мы можем

наблюдать, что смешение исчезает, его заменяет тональное, дальше тон и цвет. Можем ли мы считать последнее явление живописной культурою<?> Если я принял за условие считать живописью только процессы смешения цвета, тона в одну материю, то последнее я могу считать только происхождением или натуральным живописным явлением, или же брать за условие новую культуру тона и цвета, но последняя культура скоро проходит, и культурою даже нельзя ее назвать, ибо в супрематизме совершенно исчезает и тон и цвет. Наступает новый момент супрематического бесцветия, или белая конструктивность его системы, или черная, т.е. черный супрематический квадрат расширяет свое поле и изгоняет белое либо белое снимает <сжимает?> черное поле в квадрат и делает его отличительным в себе.

Отсюда получается, что если на черном поле строится форма так, что она видна, то тем самым черное поле становится белым, раз оно выделяет форму; то же обратно, если на белом выделяются формы, то они либо принадлежат черному супрематическому квадрату как его элементы, либо остаются белыми, происходящими от белого супрематического (см. супр<ематизм>) квадрата, но не об этом идет речь. Нужно решить, что мо<гут> ли все последующие конструктивные движения считаться живописными ввиду нашего условия <?> Нет[1], ибо я принял, что живописью можно считать только изображение или выявление материи через смешанное соединение сцепления, воплощения цветов.

Как же назвать все последние проявления того живописного тела или организма, когда выявляются цвета одного <цвета> лично, независимо от соседства и <цветов,> не имеющих никаких взаимоотношений между собою<?> Такое явление я назвал супрематизмом, но не живописью. Хотя супрематизм берет те же элементы, что и живопись, достаточно ли этого, чтобы супрематизм можно было назвать живописным происхождением<?> Мне кажется, что нет. Дело в том, что элемент цвета был просто элементом, которым воспользовались две идеи или три, элемент цвета может служить для всякого рода употреблени<й>, и в данном случае <такой> элемент, как цвет, в идее эстетизма был взят для выявления чисто эстетического образования живописного смешения, — то, что мы называем художественною культурою живописи выявления или выработки материи. В Супрематизме был взят цвет как окраска форм или образования из него формы, в одном случае, — и в другом, когда появляются несколько форм для отношений формовых, но не цветовых сочетаний. Оба случая являются средством выявления силовых отношений, разрешившихся в конце белым динамизмом как <динамизмом> полного бесцветия. Возможно ли теперь считать супрематизм живописным происхождением<?> Нет. Если нужно определить источник, то ско-

рее можно назвать источником цвет как первооснову образований живописи и супрематизма. Но и в данном определении можно найти разницу, именно, что в первом случае цвет послужил созданию живописи, или цвета в соединении своем образовали собою новый вид живописи, что и назвалось живописью и тем самым стало новым видом цветового сцепления. Так что можно назвать смело живописное образование тем же цветом, но только другого состояния, но по отношению к супрематизму это применить нельзя, в нем цвет вовсе не выявляет себя и не образует смешения, хотя в первом случае <сначала> и счита<ось> первою целью <супрематизма> выявление цвета, но впоследствии обнаружилось, что он нужен для выявления формы, через которую выражалось содержание силы, и в конечном итоге цвет угас, если под белым разуметь не цвет.

Итак, мне кажется, будет верным, если решить, что живопись как культура, дошедшая до момента натурального состояния, в кубизме кончилась, завершилась. И происхождением живописи Супрематизм нельзя считать, но не нужно смешивать с живописью идею ее, которая приняла новую форму в Супрематизме. Отсюда можно заключить, что Супрематизм происходит от идеи, принявшей до него живописный вид как новая конструктивная система беспредметного начала, которую возможно выделить как вполне самостоятельную систему и учение[2].

Разрешение этого вопроса — сложная вещь и спорная, может быть, <при> обнаруж<ении> конструктивност<и> обнаруживается техникум нового толка и <обнаруживается также,> что где-то наступило перекрещение двух сил; но я говорю — двух сил, следовательно, <это> силы не <от> одного источника, а от двух, и я склоняюсь, что силы идут от двух источников, живописного и техникума, следовательно, дальнейшее развитие живописи прекращается в силу нашего понятия, что живопись не цвет чистый, а выдвигается конструкция, но чего<?> Что выражается конструктивной линией<?> Выражение может быть разное — конструкция эстетическая и чисто силовая, <а> силы разделяются на три движения, статического, скорости и динамики.

Другими словами говоря, во все чувства внедрилась <динамика>, и потому все окраски, все смешанные цвета зависят уже от силового чувства, и скоро оно приходит только к форме, т.е. обозначению линии движения. Отсюда сила и следствие силы — форма — становятся первенствующими, и потому направление или движение этой силы может окрашиваться в разные цвета и бесцветия, смотря в каких элементах проходят.

Из последнего вывода можно заключить, что вся живописная культура не что иное, как культура силы, двигающаяся в разных окрасках, меняя формы — то

собираясь в линии, то, широко распластавшись, <живописная культура> разматывает собою пятна; <отсюда следует> и <вывод,> что самой чистой живописи, как принято говорить, не было. Называя чистой живописью построенные формы, мы называем только состояние силы.

Так в действительности <и> есть, и это подтверждает последнее движение живописного происхождения конструкции, и, подходя к конструированию, мы подходим к очень важному моменту, а именно к природоестественному строительству, т.е. если река встречала на пути своем препятствие, то она его разрушала или же обходила в сторону, таково было ее разрешение вопроса — преодолеть и двинуться дальше, но это разрешение было чисто стихийным природным, и все ее разливы и разные ее формы мы называем красотою. То же хочу говорить о конструкции, совершающейся через живописное начало, как силе, проявляющейся под названием живописи, что таковая конструкция и <основана> на природном законе чувства веса и его падения, ската, упора и т.д., что таковые конструкции строятся на чисто внутреннем основании, оправдываемые вычислением. Говоря о вычислениях, я хочу сказать, что внутреннее вычисление является высшей математикой, — под высшей математикой я понимаю природную и разделяю ее <математику> на две части, <природную и> человеческую; человеческая математика только средство для приведения в реальное осязание соразмерений всех вычислений природных, человеческая математика является результатом возбуждения природных знаков. Открывая соразмерение природных явлений, <она> ведет к разрешению внутри человеческого механизма новых творчеств через природную математику, выражающуюся тоже знаками, чем связываются между собой, и таковые знаки и происходящее от них явление мы называем: телами, лучами, светом и т.д. Все это есть знаки математической природы, которую познали через множество математических способов установленных знаков, цифр, букв и звуков, живопис<и>; раз через них мы познали природу, то все они являются математикой, но в этом названии есть человеческая особенность, разделяющаяся в нем на человека и человека-природника; может быть, под человеком просто нужно понимать человека разума, науки, знания, культуры, стремящ<его>ся все делать не иначе как через доказательство научное, т.е. через познанную мудрость в природе; весь напор человека-природника стремится прежде всего творить линейкою и вычислить, сделать даже опыт, и только тогда, когда опыт доказал, <человек-природник> принимает и утверждает.

Но всякое такое опытное научное обоснование не всегда может быть верным, нельзя поручиться, что все при обсуждении опыта предусмотрено, да-

же научно осмотрено, в силу чего самые верные и правдивые вещи могут благодаря случайности быть отвергнуты. Человек-природник есть вечный опыт, вечная неразделимая поступательность, никакого исторического скачка, ибо последний и происходит лишь потому, что доказанное научно положение не было принято научным опытом, и второе — сам опыт не удавался, и, чтобы опыт сделать, приходится во многих случаях брать признаки отвергнутых положений, чтобы ввести человеческое сознание в ядро нового опыта и превратить его в реальность. У человека-природника нет этих признаков, он реален, в опыте осуществляет свою идею, и в нем кипит, горит, остывает мир сил и как пыль летят зерна разнообразных форм и состояний сил, и он ищет в них свою идею, ибо его идея рассыпана силою в природе, что он стремится собрать и выстроить.

Заметка об архитектуре

1907–<19>24 год<ы> я бы назвал живописным расцветом.

С 1908 года начинается наибольшее развитие живописных группировок, котор<ое> проход<и>т в горячих взаимных схватках беспощадной критики между собою, <хотя> все группировки шли под одним знаменем Левого Искусства, или Нового Искусства. Это время можно назвать революционным временем <схваток> между возникающими группировками и так называемым старым академизмом. Каждая новая группировка объявляла себя единственной современной, а потому заявляла свои права на существование, а все остальные относила <к> кладбищу[1].

Правда, живописные группировки резко разделялись друг с другом не только по внешнему трактованию холста, но и по существу. Появилась выставка “Голубой розы”, уже само название говорит, что мастера этой группы должны быть квалифицированы по высшей категории эстетизма[2]. Ее мастера должны быть с тонким обонянием к ароматам цветов тоже высокого качества, холсты их по гамме должны быть похожи на запах голубой розы, голубая роза была той целью и той эстетической предельностью, к которой каждый член этой группировки должен стремиться. Она была избрана как лучшее и тонкое существо из всех цветов, которое нельзя увидеть среди продажных цветов магазинов и бульваров.

И действительно, выставка “Голубая роза” была обставлена не так, как другие выставки. Все помещение, потолки, стены и пол были специально обиты разного рода материей, все было покойно, гармония всего сделанного действительно давала голубой запах, выставка сопровождалась тихой музыкой, долженствующей связать все и дополнить собою общую гармонию выставки.

“Голубая роза” расцвела живописью и музыкой. Кто помнит ее и ее посетителей и тех художников, тот скажет, что эстетизм нигде во всех странах не мог отпраздновать свое величие, как только в капиталистической России Рябушинского.

Но был ли это праздник<?> Да, это было, безусловно, торжество, расцвет и в то же время закат. “Голубая роза” завяла, завял и эстетизм, руководивший строением цвета и живописи.

За “Голубой розой” появляется “Золотое руно”[3] — новое знамя, которое включило и других художников. “Золотое руно” уже самим названием указывает трудный путь художника к достижению этого золотого руна, и действительно, небольшая группа живописцев только овладела этой мифологической ценностью и выставила свои произведения. Характер этой выставки был уже другой, сдвиг сильный в сторону грубости, выбора сюжета и яркости. В “Золотом руне” уже довольно ярко обрисовался новый путь живописи, но какой, еще было неизвестно.

Наступает 1910 год. Год безусловно революционный, год боевой, в котором руководящая группа оказалась <группой> “Бубновый валет”[4]. Под “бубновым валетом” подразумевалось бубны, валет — молодость, а по<д> бубнами — красная молодость.

Эта выставка произвела необыкнов<енное> потрясение устоев эстетических, а следовательно, и художественных в обществе и критике. Возмущение было сплошное, поголовное. Эта группа была тогда современной, вслед за ней или в самой группе произошел раскол между живописным уклоном и цветовым. Выход был решен Ларионовым, Гончаров<ой>, мною, Моргуновым, Бартом, Зданевичем и друг<ими>. Образовалась новая группа, которая и приняла от общества и критики знамя “Ослиного хвоста”, под которым и устроила выставку[5]. Эта группировка держалась один год, новые принципы западной живописи и отчасти свои стремления указали новую дорогу, которая и была принята частью группы “Ослиного хвоста” и <которая> объявила Кубизм и Футуризм. В этот строй входят: я, Удальцова, Попова, Пуни, Богуславская, Экстер, Розанова, Клюн, Татлин и друг<ие, которые и> делают выставки в Москве и Петрограде.

Но и эта группировка распадается на два пути, о<д>ни <в>стали на путь конструктивный, т.е. контр-рельефа и работы над материальными строениями, друг<ие —> на сторону Супрематизма. Эти две группировки существуют и сейчас и в свою очередь положили <обосновали> новые группировки с некоторыми уклонами.

Из перечисленных группировок можно видеть возрастание живописного течения, которое оставляет старые русла, рукава и проч. Таким образом, видим, что по-за Супрематизмом и конструктивизмом остались “Голубая роза”, представители которой есть и сейчас, “Золотое руно”, “Венок”, “Бубновый валет”, “Ослиный хвост”, “Мишень”[6], Кубизм, Футуризм. Оставшиеся люди в этих центрах ищут дорог, так, например, “бубновые валеты” ушли в сезаннизм. Сегодня уходят по путям живописным Супрематизм и Конструктивизм в область тех или других сооружений, <они> вышли из холста в пространство.

Наша современность имеет самое <большое> обилие разных измов, и каждый изм претендует <доказать> свою современность, <заявляя,> что он есть последнее слово и грань, все остальное старо и не отвечает жизни, что известный изм есть подлинное соответствие жизни и <что> он единый есть понятный и конкретный вопрос и ответ.

Отсюда возникает очень интересная задача для современности — выяснить, какое же из всех направлений в области искусства есть современное. Из всех манифестов западных группировок видно, что измеряемость современности происходит от <измерения> высоты земного пространства, звездного, космического, вселенского — кто выше, тот и современнее. Этот подход к определению современности чисто технический. В техническом искусстве тот аппарат современней, который в самое малое время покроет наибольшее расстояние.

У нас это измерение современности, наоборот, измеряется непосредственной нужность<ю>, рассчитывается на определенную задачу агита, производства, цели, практичности. Значит, <если направление в искусстве> отвечает задаче нужности, то <оно> конкретно и то <оно> современно. В технике могут тоже быть орудия и изобретения, которые и полезны, но несовременны для массового сознания, их нужно еще конкретизировать в массовом сознании, что <означает> орудие из абстрактного возвести в конкретное. В Искусстве тоже, может быть, Супрематизм и есть наиконкретнейшая вещь, но его абстракционизм, отвлеченность отталкивает от себя конкретный мозг, этот конкретный мозг не видит в нем того материала, который можно обратить в ясную конкретную задачу.

Архитектор по своему существу всегда абстрактен, но ему жизнь ставит задачу, чтобы он свои абстрактные формы построил, разместил так, чтобы образовались между ними полезные пространства для жизни, т.е. сама жизнь как низменное харчевое спекулятивное торговое состояние просит архитектора: “Облагородь меня, одень мою техническую пищеварительную требуху в высшую форму духа Искусства. Дай мне образ художественный, где бы я смогла после целого дня разных спекуляций отдохнуть. Дай мне дом, дай мне храм, дай мне художественный покой, где бы я от конторы дома доходного, банка и торговых рядов отдохнула в другом мире сочетаний”.

И архитектор, разжалобившись, дает ей обещание, что он разместит свои формы так, что между ними останется пространство, в которое жизнь сможет внести диваны, постели для своей берлоги. Это насильственная задача архитектору. Отсюда видно, что я понимаю архитектуру как деятельность вне всего утилитарного, архитектуру беспредметную, а следовательно, с особой идеоло-

гией, расходящейся с идеологией других идей. Так понимаю я все Искусство как свободную деятельность от всех экономическо-практических и религиозных идеологий.

Так я понимаю <и> всю природу и каждое ее сооружение, дерево, гору, камень, которые образуются в сооружения вне утилитарных замыслов для других замыслов.

Если ворона сядет или совьет гнездо на дереве или удод совьет в дупле гнездо, то это не значит, что дерево выросло для этой цели, а удод будет думать об этом дереве как дереве с конкретной практической задачей, что оно стул, а все остальные деревья будут для него абстрактны, ненужны.

Живопись Нового Искусства, или живопись в форме Нового Искусства, начала освобождаться от всех других содержаний, она наконец захотела <в>стать на свою самостоятельную дорогу и <в>стать на свое собственное содержание и иждивение.

Прийдя к этому решению, живописцы выбросили лозунг: “Живопись как таковая”. Это был первый сдвиг в сторону беспредметной живописи. Уже Сезанн сдвинул живописную точку ближе к живописи, нежели к предмету и содержанию други<х> идей. И вскрыл новое отношение к бытию. Он увидел бытие впервые глазами живописца, до него никто не мог видеть в бытии так четко живописные элементы, в этом смотрении вся природа как горы, деревья, дома, облака, люди были для него только комья живописной силы. Он увидел бытие как массу живописную, из которой можно было бы ему построить живописное построение, вытекающее из чисто живописных взаимоотношений и содержания.

Из этого отношения получилось то, что заставило 18 лет жюри отвергать его вещи, а у общества сделаться посмешищем. Какова же причин<а><?> Причина проста. У Сезанна осталась живопись, а у общества — деревья, горы, люди.

Общество, как и критики жюри того времени, искали в его холстах живопись, разделанную под орех, а общество <еще> искало портрет Ивана Петровича; так эта точка <зрения на Искусство в силе> остается и до сих пор.

Искусство должно быть ясно и понятно. Что же это значит<?> Это значит, что оно должно изображать Ивана Петровича, его идеологию, его характер, его плохое или хорошее настроение духа, выражать его политику, общественные отношения, строить ему памятники и проч.

В этом была задача Старого Искусства, но новые Искусства пошли другой дорогой, абстрактной, и морда жизни целого мира рассердилась, что Искусство перестало ее списывать, делать из рожи розу, требуху ее техническую утилитарную одевать в архитектурное тело.

Поэтому памятники Нового Искусства и посчитались нашим обществом как неудачные, потому что Новое Искусство не возвело лицо в образ, а наоборот, <дало> без-образное, т.е. растворило <его>.

Лицо, готовящееся стать художественным образом, вдруг стало без-образным, и это лицо жизни обрушилось на Новое Искусство, объявило его лодырем, абстрактным, ненужным и благословило новых образо-мазов.

Новый живописец не мог иначе относиться к этому лицу жизни, ибо этого лица он не видел, он рассматривал его не как лицо, а как материал живописный, и, конечно, из живописного материала можно сделать не стенку, как только роспись на ней.

Жизнь состоит из разных материалов, которые имеют и своих мастеров, свои профессии. Есть материал политический, экономический, архитектурный, инженерный, живописный. Каждый поэтому и должен овладевать этим материалом согласно его законам и идеологии, воплощающей этот материал в форму. Каждый такой материал имеет свое содержание и идеологию.

Все проявления и составят жизнь, как лес состоит из разных деревьев <и> образует лес.

Отсюда все живописные произведения, выражающие, скажем, темы политического характера, работают над материалом политическим, но не живописным, над религиозными темами, <то есть материалом> религиозным, но не живописным.

Новое Искусство стало работать над материалом живописным, отказалось от всех других материалов, стало развивать свою идеологию.

Но в Новом Искусстве произошло тоже раздвоение: одна часть пошла по дороге Супрематизма беспредметного, другая по дороге Конструктивизма, оба сегодня смешаны и образовали эклектизм. Оба эти направления являются нашими, но не западными, которые, по словам докладчика <по> истории Искусств Halle из Вены <, хорошо известны на Западе; в ее докладе> говорилось о большом влиянии этих двух направлений[7].

Здесь я бы сказал, что страна наша сейчас явилась страной выводов и осуществлении на практике таковых. Здесь получил вывод и Социализм, и Искусство, поэтому Запад может представлять собою целый антикварий вещей, но вывод остается у нас.

II

Свой доклад я начал с эстетического предела, выразившегося в “Голубой розе”. Поскольку я помню ощущение этой торжественной выставки, то в этих ощущениях ничего нельзя было найти, за исключением того эмоционального подсознательного ощущения, которое можно было назвать эстетикою, это был <эстетический предел> “Голубой розы”; в произведениях не было видно краски материала, здесь были пятна разных форм, которые издавали подобно цветам ароматы, которые можно было обонять, но не рассказать, из чего этот аромат состоит.

Никто об этом и не думал и не заглядывал в химию, чтобы узнать, из чего все это состоит. Таковой аналитический подход уничтожил бы и картину и аромат, а оставил бы какие-то научные элементы, которые составляли бы краски или ароматы.

Таким образом, в “Голубой розе” не было никакого другого основания для создания живописных холстов, как только подсознательное эмоциональное восприятие явлений и претворение их в эстетические формы изящного искусства.

“Золотое руно” уже выдвинуло другое ощущение — еще не ясных, но более-менее определенных <явлений>; говорилось уже тогда на другом языке, говорилось о живописи, о живописных каких-то элементах, отношениях, а на “Голубой розе” не говорилось о живописи, здесь был аромат, <но> из чего он сделан, из живописи или из чего другого — это <никого> не интересовало.

“Венок”[8] еще больше углубил живописные проблемы, а эстетику стали считать недостатком живописной работы, как равно и эротическое содержание, как равно и предметн<ую> реальность. Всюду говорилось о живописи, которая имела тогда уже другое освещение, нежели встарь, уже тогда произведения стали разделяться на живописные и неживописные. Шишкина не считали живописцем, как и Айвазовского, и если хотели жив<описцы> обидеть друго<го>, то так и говорили: “А Вы совсем как Шишкин или Айвазовский”.

“Бубновый валет” совсем эту точку определил практически фактом, но теоретически — нет, но факт дал нам новое понятие о живописи, и тогда <наличие живописной проблемы> стало ясным признаком отличительным живописного явления от неживописного.

Наступил Кубизм, первые его стадии захватили живописцев и “Бубнового валета”, но они смогли идти только в первых его кубистических стадиях, где работа шла над сдвигологией живописной, где шла деформация предмета в поль-

зу живописного конструирования, где предмет рассматривался как материал живописный.

Но наступила третья стадия, и живопись стала исчезать благодаря выдвинутым новым проблемам о пространственном распределении живописного материала. В этой проблеме палитра расширилась, и в нее вошли вообще все материалы — и толь, и дерево, и стекло, и железо, медь, бумага, гипс, известь, мел, бетон и т.д.

Живописцы-палитерщики[9] заволновались и начали поговаривать о гибели живописи. В этом направлении уже меньше говорилось о живописи, говорили о пространстве, о времени, о конструкции. Таким образом в живописном Искусстве появилось много новых терминов, которые имели причину вызвать негодование у общества и критики, которая кричала о гибели уже не живописи, а всего Искусства, обвиняла его в рационализме, уме, разуме, в сознании, науке; <критика говорила: это —> “головное отношение”, пропала интуиция, подсознание, эмоция.

Кубисты тогда тоже иначе относились к последним терминам, ко всем подсознательному и не хотели оставаться в полусознании, в полууме, полуразуме. Предпочли быть умными, научными и сказали: “Видеть мало, надо и знать”.

С этого момента возникают Конструктивные Искусства на совершенно новых основаниях. Содержание<м> для таких произведений уже не является ни эстетика, ни “живопись как таковая”, а два момента времени или движения. И бытие рассматривается в двух разновидностях: статики и динамики. Последние и являются содержанием каждого кубистического холста. Эти две разновидности делятся по темпераменту, и первое статическое является кубистическим содержанием, а динамическое — Футуристическим.

Отсюда выдвигается для живописного Искусства термин “движение”, на чем обосновал себя футуризм итальянский. Этим термином он сразу определил и свою среду, т.е. поле, в котором происходит наибольшее движение. Таким полем был город — и город, обладающий моторо-машинной силой. Отсюда ясно, что вся сезанновская живописная культура остановилась где-то в дачных усадьбах, расцвет живописи именно окончился за городом. В городе появилось новое Искусство — Искусство культуры движения и культуры материала, кубистические сооружения. Живопись как таковая исчезла, металлический город не ее среда. Поэтому и только по этой причине явился отход живописцев от городской металлической культуры в области провинции, в область натюрмортов. Их путь лежит от Сезанна до Рембрандта, между этими двумя точками лежит культура

живописная, а точки архитектуры и скульптуры еще дальше углубляются, они доходят до Перикла.

Эти три Искусства и ведут отчаянную борьбу с металлической эпохой города, построенного на основах динамического закона, <на> скоростях.

С моей точки зрения, наша эпоха — эпоха динамическая, эпоха скорости. Все меньше и меньше приходится говорить о художествах, все больше и больше о динамике, о технике. Получаешь впечатление, что художественное начало кончилось, и уже мы уехали далеко от того времени и места, в котором огромное значение занимало Искусство.

Сейчас этого места нет, есть движение, есть поиски Искусства, какого-такого — пролетарского, классового или внеклассового — еще точно не установлено, но все поиски остаются тщетны.

Архитектура остается все та же, все тот же базис колоннообразный, архитект<орами> все тот же храм Афродиты переименовывается в храм Софии, а храм Софии в "Дворец труда".

Архитектуру хотят построить на прежнем основании художественного начала, живописцы хотят построить холст на эстетизированных портретах, действительност<и> рожу хотят все обра<ти>ть в розу и т.д.

Моя точка зрения другая. Я, во-первых, заметил, что никогда общество в своей среде не замечает того, что другое общество могло бы заметить. Если бы было возможно прочесть мне другой доклад о прибавочном элементе живописи, тогда бы более обширно рассказал о пределах и границах разных направлений Искусства, и выяснилось бы то положение, что футуризм есть именно Искусство заводов, что футурист рожден движением и <техническим> элементом, заводом машин, <выяснилось бы,> как все это родило новый класс — пролетариат. Футурист — это тот же рабочий, работающий на<д> организаци<е>й и учетом энергии, скорости, динамики. Вот основы металлической культуры.

Так же ясно мне кажется, что Сезаннизм и Барбизонизм, Импрессионизм есть крестьянское Искусство, Искусство провинции, разрыхленных обрывов полей и зелен<и> деревьев, мягкотелое ржаное обстоятельство. Там кажется чудовищным появление аэроплана, автомобиля, железа, проволоки, стали, мотора.

Это Искусство города.

За Футуризмом появился Супрематизм, который никак не может обосновывать свое строение на базисе художественного начала, но подводит под свою

стройку базис динамический и называет свои строения динамопланными от слова “план”, “аэроплан”.

Над этой работой я работал с 1913 года и целым рядом работ как теоретических, так и реальных построений обосновал Супрематические положения.

Таким образом, мы имеем один вывод Супрематизма, другой вывод от Кубизма — Конструктивизм, оба эти явления сыграли уже большую роль на Западе. Мы сейчас можем сказать, что представляем из себя сферу влияния этих двух течений. Но благодаря неясности самих причин и законов возникновения множеством художников Нового же Искусства <был> созда<н> как и у нас, так и на Западе эклектизм — полуконструктивные-полусупрематические построения.

Но те, которые знают Супрематизм и Конструктивизм, те не смешают эти два элемента.

Отклик на статью Л.Сабанеева “Современная музыка”

Николаю Андреевичу Рославцу

Прочитываю журнал “Музкультура” и постепенно усваиваю себе движение мысли о музыке. Больше всего я остановился на статье Л. Сабанеева “Современная Музыка”; для меня эта статья является интересной, поскольку, например, Сабанеев ставит вопрос о “<критерии>[1] современности” и ищет метода, определяющего этот критерий, ищет единого метода, общего для всех “пестро составленны<х> групп”.
Но последнего и не можем отыскать мы, т.е. мы не можем отыскать единого метода для организации единой психики и “какую именно психику надо организовать во всех пестро составленных группах” [Сабанеев]. Точно так же стоит вопрос и в живописном искусстве, в котором движутся те же пестрые группировки с разной психической группировкой. Чтобы разрешить этот вопрос, мы прибегаем к установлению этих группировок во времени, беря за измерение, скажем, наибольший центр динамического движения, например: 1) “выяснение эволюции движения цвета и света в сознании живописца” по отношению к линии, скажем, развития всей динамической техники города; 2) развитие сознания по линии <устремления> отдаленных центров провинции к столице; 3) по степеням изменения окраски явлений, в том числе <в> живописн<ом> холст<е>).

Эта попытка выяснения современности группировок только начата в Институте Художественной Культуры[2]. От установления во времени каждой группировки можно будет выяснить метод одинакового воздействия на те группировки, которые окажутся у одной линии границы современности. На группировки, отстоящие от этой линии, конечно, метод <воздействия> будет другой, ибо они будут в другом времени и в других обстоятельствах, а следовательно, их психика будет другая. Такие группировки и образуют враждебный фронт, с которым приходится бороться.

Город и провинция — два враждебных лагеря. — Провинция борется с новшеством городского осознавания, она защищает свое сош-

ное, индивидуальное, натуральное хозяйство и противится искусственному массовому хозяйству химико-машинной культуры. С этим приходится считаться постольку, поскольку в этом и усматривается отсталость, или запоздалое состояние, как причина, мешающая установлению едино-методического закона, к чему и приходит товарищ Сабанеев. Таких запоздалых <состояний> большое количество, это вполне естественно, ибо мы еще не дошли до того времени, чтобы все имели автомобили, радио, аэропланы — одни ездят — другие пешком ходят. Распыление энергии неправильное, кому десять лошадиных сил отпускается, кому ничего. Сабанеев ищет признаки, по которым можно было бы определить современную музыку. Где современность — это чрезвычайно важный вопрос, который поставлен лет семь тому назад и в живописи. Сейчас этот вопрос поставлен у нас в Институте Художественной Культуры, в одном из его отделов, который пытается найти этот признак научным методом, через анализ всех обстоятельств как причины возникновения того или иного явления в искусстве.

Действительно, такого вопроса до сих пор не ставилось в искусстве, ибо все были убеждены в том, что искусство не имеет времени, т.е. не имеет исторического прогресса во времени, что оно вечно современно и что эмоциональное восприятие явлений исторического развития обстоятельств художником находится вне временном прогрессе, и потому оно всегда — Искусство “Вечно Прекрасное”, которое не бывает ни новым, ни старым, ибо иначе оно не было бы искусством вечным. Представленное таким образом искусство всех времен и всего временного развития жизни от первобытного человека до наших дней на современной выставке должно казаться прекрасным и потому вечно современным. Получается, что между искусством Хокусая, Рембрандтом, Клодом Моне, Кубизмом и искусством нашего времени нет <дистанции во> времени, они все прекрасны, а следовательно, современны, а потому безвременны и прекрасны, и потому тысячное изменение всех условий жизни и идеологии, смена обстоятельств и взаимоотношений, взрывы Революцией старых основ — все это укладывается в одну и ту же безвременную форму искусства. Таким образом, храм Афродиты с языческой идеологией с успехом приютил и христианскую идеологию, заменив лишь надпись — “Храм Святой Софии” вместо “Храма Афродиты”. Очевидно, что с таким же успехом может в нем расположиться и социалистическая идеология, заменив надпись “Храм Святой Софии” надписью “Дворец Труда”. Недаром наши просвещенцы и просвещенцы Запада зовут на четырехсотлетнее отступление Искусства вглубь исторического, прошлого времени, чтобы оттуда начать строительство нового Искусства[3]. А жизнь зовет обратно, вглубь будущего, чтоб на будущей пустыне построить новое бытие. Но в действитель-

ности Самсон времени фактически разрушил “вечно прекрасное”, которое на самом деле было вечно изменяющееся, вечно динамичное, показав, что динамическая сила мощнее всего прекрасного. Отсюда исходит и причина появления множества “измов”, которые и ведут между собой спор о первенстве своей современности.

Одни говорят, что мы современны потому, что мы выражаем идеологию современности, другие — потому что являются выразителями вечно прекрасного чистого искусства, третьи — что мы работаем на производство художественно-утилитарных вещей и современность наша в том, что художник соединился с инженером, а стало быть, и с пролетарием. Четвертые говорят, что искусство совершенно не нужно, нужны нужные вещи необходимости и “Да здравствует Техника”. Пятая группировка устанавливает беспредметность, т.е. без-идейность, без-содержательность других идей, и считает, что содержание жизни не может содержать строя беспредметного искусства, так как это два разных полюса — каждый со своим содержанием. Но появление множества “измов” на линии искусства и их временность можно только приветствовать, так как это указывает назад <так!> динамической изменяемости, конечно, если эта изменяемость и не движется к изображению давно прошедших приборов, именно <слв. нрзб.> на четыреста лет назад искать совершенств, оно не будет тогда динамично.

Тов. Сабанеев говорит, что привязать идеологию к музыке еще не значит сделать ее современной, другими словами — вложение нового слово-содержания в музыкальные значки старого не создадут новой музыки, как Храм Афродиты или София не будет новым зодчеством от того, что там будут читать Маркса. Дальше: “Музыка в самой себе никакой идеологии не заключает и заключать не может постольку, поскольку представляется ясным факт, что музыка идей не выражает, не выражает логических построений, а имеет свой музыкальный звуковой мир своих музыкальных идей и свою собственную музыкальную логику”, — последним Сабанеев подводит музыку к новому выводному пути. Прежде всего к пятой категории — <категории> беспредметного времени, к такому моменту, в котором из музыкального строя выпадают все предметные явления, содержание которых ничего общего не имеет с содержанием музыкальным. Сабанеев предлагает раз навсегда очистить площадь музыкальную от всех содержаний и всех психофизиологических переживаний бытия иными категориями, оставляя чисто музыкальную идею и логику, т.е. переживание бытия с точки его звукового материала. Это чистый абстрактивизм в музыке — самый верный путь, освобожденный от эклектики, т.е. от переживаний другими категориями бытия вне звукового

материала. Такое отношение обществом будет принято за отвлечение, обособленность от всего, скажем, революционного бытия; но мне думается, что таковое освобождение музыки от всех предметов и их содержаний не только не является обособленным от революционного бытия, но, обратно, — является наилучшим строительством, наилучшим музыкальным зодчеством на площадях, завоеванных Революцией. Здесь нужно только различить, что в музыке прежде, чем наступила полная абстракция, нужно будет пройти момент сдвигологии — <это> реконструктивный момент психического восприятия, сдвигология предметных звуков. В искусстве живописи эта сдвигология оформилась кубизмом, когда предмет стал рассматриваться как живописный материал, <как> предметная сдвигология живописного сознания, как выводящий путь к абстрактной живописной форме, освобождение универсала психики в пользу специфической функции живописной. Общежитие потеряло голову, так как потеряло критерий оценки (сравнения), от него ускользнуло то содержание предметов, которое оно видело в любом звуке и холсте, а содержания музыкального или живописного оно не усвоило как функцию чистую и потому абстрактную. Ему казалось невозможным холст без носа или глаз, ушей, рук. То же в звуке поэзии или звуке музыкального строя невозможно <было существовать> без воображения того же милого личика. Поэтому и стали кричать — назад к потерянному содержанию, долой нахалов, обезобразивших нашу морду кубами, а потом совсем отказавшихся описывать наши лица. Долой абстракционеров-отвлеченцев, посмевших вместо наших конкретных лиц писать квадраты, а потому назад до той границы, где наши лица зацветут цветными колоритами, где наше конкретное мясо опять запахнет потом и ароматом живописной косметики и возбудит чувственность эмоциональных тайн переживаний.

Вот мне кажется, насколько я понял Сабанеева, чего он хочет и не хочет. Сабанеев не хочет больше, чтобы музыка была орудием переноски грузов, и не хочет, чтоб другие содержания-идеологии были кирпичами музыкального строения, так как это кирпичи не звукового материала. Он хочет, чтобы музыка строила свое зодчество из специально вырастающих и изготовляющихся музыкальных материалов, чтобы здание музыкальное звучало с основания до конца в чистой музыкальной звучности, и пускай все остальное, что имеет уши, слышит это музыкально звучание; <он> хочет освободить музыку от эклектизма по времени разновидных идеологий и материалов музыкальных и построить здание из материалов современных и современной техники.

Дальше Сабанеев пишет, что “никакая наисовременнейшая идеология, если она не переработалась в самой звуковой стихии и не переорганизовала по-

новому звуковой мир, не может считаться порождающей современную музыку”[4]. Вот это заключение мне не понятно. Мне кажется, что никакая “наисовременнейшая идеология”, раз она не музыкальная, не может переработать материал в музыкальный строй, ибо у каждого искусства есть свои собственные функции. Поэтому все возникающие от наисовременнейшей идеологии обстоятельства могут служить материалом для музыкальной идеологии, которая их обратит в музыкальный строй, но это не значит, что этот музыкальный строй отобразил взятое. Форма и содержание могут стать неузнаваемы<ми> в музыкальном строе, как глина, выразившаяся в <форму> горш<ка>. “Наисовершеннейшая <так! наисовременнейшая?> идеология”, с точки зрения Сабанеева, только тогда может породить современную музыку, если переработает в самой звуковой стихии звуковой материал, переорганизует его по-новому, но тогда такая идеология и станет музыкальной. Но я думаю, что и в этом случае таковой идеологии придется только соорганизовать звуковой материал, но соорганизовать этот материал в музыкальную форму зодчества все же придется музыкальной идеологии.

Дальше Сабанеев продолжает настаивать, что “само собой разумеется, что поскольку эмоциональная плоскость обусловлена идеологией, постольку и современная музыка является в полной зависимости от настроений и идей современности и от того круга, где музыка эта находится”, и потому “мы не можем говорить об абстрактной “единой”, современной музыке”. Отсюда я вижу, что последнее противоречит первому положению, где современная музыка зависит от своей идеологии, в последнем же музыкальная идеология зависит от того или иного настроения идей, которые воздействуют на музыкальный мозг индивида, который и образует сначала музыкальный материал, а после музыку. Мне кажется, что и во втором случае остается одно и то же положение, что музыкальное строение зависит от музыкальной идеологии, а все остальные идеологии попросту являются бытием, воздействующим на музыкальные центры восприятия, не являясь содержанием, а материалом последней. Произведения этих двух встречных энергий будут оформлением конфликта.

Что же касается “абстрактной единой музыки”, то, конечно, нельзя <так> говорить, если признать все множество центров с известной степенью музыкальной динамики, и можно <так> говорить, если через все центры динамических сил проходит одна проволока, по которой проходит ток высшего центра динамической центрифуги, тогда свет или звук проходит через все центры и образует единое освещение.

Конечно, современных-музык-много <так!>, как много современной живописи. Этого “много” зависит от тех обстоятельств, в которые попадают живо-

писные и музыкальные индивиды, которые и порождают направления течения, которые во враждебном состоянии находятся между собой из-за своего современного первенства. Таковое положение есть и в живописном искусстве. Конечно, если базироваться на вкусе, тогда нельзя говорить о<б> единой музыке или живописи, ибо “на вкус и цвет товарища нет”, но если говорить об организации психики, то, конечно, через вкусовые ощущения мы не сможем организовать единую психику потому, что психический мир состоит не только из вкусовых ощущений, но слуховых, зрительных и т.д. Но все эти соображения не устраивают музыкальную современность; выявляют музыкальную современность только тогда, когда “новые эмоциональные или идеологические сдвиги достигли самого звукового материала”. Дело только в том, что этот звуковой материал будет зависеть от того или иного динамического центра; так, наприм<ер>, брошенный музыкальный материал деревни или уездного города в центрифугу столицы, динамичность вращения которой является во сто раз сильнее, изменяется по своему звуку, строю, ритму, фактуре, форме. Если переложить на живопись, то живописный материал из своей окрашенной силы станет белым, фактура его гладкой, сильно уплотненной металлообразной плотности и упругости; таким образом, один и тот же материал в пути развивающейся энергии меняет свою реальность. Поэтому, чтобы определить современность живописную, был применен лет семь тому назад метод изменения живописного зодчества по отношению к самому высшему напряжению динамической центрифуги городов или обстоятельств.

В технике самое современное произведение будет то, что покрывает в наименьшем времени большие расстояния. Это измерение явлений мне кажется самым верным, при этом измерении можно определить все разницы, и различия, и место данного явления, в каком отношении данное произведение находится по отношению, скажем, <к> столиц<е>.

С живописной точки зрения живопись Сезанна целиком по своему содержанию является уездной, сама же живопись имеет свой афелий и перигелий; ближайшей весточкой приближения к городу являются дачные окрестности. Город, как металлобетонная машинная организация, неприемлем, и живописец совершает обратный свой путь. Так что Сезаннизм никоим образом не может быть современным городу; чтобы сделать его современным, необходимо город свести до состояния Экса — до энергии уездгорода, где цветные массивы природы представляют собою разрыхленную массу.

Что же касается футуризма, то он целиком принадлежит большому индустриальному моторо-машинному городу. Отсюда футуризм организовал музыку

шумов, шумов города — деревня не имеет для футуризма музыкального материала. Город для футуризма и представляет собою ту музыкальную динамическую звуковую массу, которую он и собирается превратить в зодчество музыкальной динамики. Не скрывается ли эта же мысль под словами Сабанеева, который говорит, что «современная музыка это та, которая в настоящий момент выражает наиболее технический прогресс в звуковом “отражении”». Но, конечно, под словом “отражение” нужно понимать строй музыкальный, вне изображения движущихся предметно, творящих шум. Здесь выражаются только напряжение энергии. Ясно и бесспорно и то, что без технического изменения никак и никогда не будет современной музыки — раз изменяется напряжение, следовательно, и техническая сторона должна соответствовать этому напряжению.

В искусстве живописном и произошла смена всех технических средств, как только одна часть живописцев перешла в новую динамическую среду. В этом случае оказалось, что <и> техника, <и> средства прошлого стали никуда не годными. Мы очутились лицом к лицу с совершенно новым обстоятельством, по отношению к которому нужно все заново выработать — и технику, и опыт. Может быть, в музыке те же смычки и скрипки так же отпадут, как палитра и кисти в новом искусстве. Почему выпала из рук живописца палитра с цветными материалами — потому что новое обстоятельство достигает такой динамической силы вращения, где цвет обращается в бесцветие, как красное каление железа переходит в белое. Наступила новая техника живописи.

Дальше тов. Сабанеев устанавливает в музыке как раз то, что и в живописи устанавливается, а именно, что все живописные изобразительные стремления выписать современное революционное содержание не являются еще достаточным<и>, чтобы <их> признать современным<и>, потому что никогда с такою ясностью не определялось значение этой выписи или записи, как сегодня <определяется> ее агитзначение, что это только политический материал, но не живописный, потому что если бы этот материал был бы обращен в живописный, то исчезла бы политическая правда. Но это непонятно современной критике, которая стремится исправить искусство живописи, тоже и музыку, в сторону агита, преграждая всякую работу над созданием форм современных. Ясно, что Нового Эрмитажа для пролетариата или внеклассового общества будущего не нужно будет, некого будет агитировать и призывать в бой. Но наша современность стремится именно создать этот новый Эрмитаж созданием “Музея Революции” и всячески отсылает молодых художников к праотцам, чтобы они научились у них мастерству для того, чтобы в таких же формах выписали каждого вождя и наваяли бы его фигуру.

Вот почему нужно очистить все от “накипи Нового Искусства”, ибо Новое Искусство не выражает подлинности, не дает подлинного, политической правды — оно беспредметно.

*

Сабанеев: “Итак — современная музыка есть музыка, претворенная духом нашего дня”. Мне кажется, что это неверно, здесь оказывается предпочтение “духу” нашего дня, этим самым Сабанеев как бы сразу все то, что он восстанавливал, свалил вновь в пасть современному “духу”, который и претворил всю модель, построенную Сабанеевым — его модель мертва, если современный дух не одухотворит ее. Все, таким образом, зависит от этого “духа”. Мне кажется, что к этому нужно сделать поправку, что и “я”, как член коллектива, <не только> для того стал членом коллектива, чтобы “дух” бытия” меня действительно не претворил или претворил, но и <со>стою в объединенном коллективе для того, чтобы не только быть изменяемым духом бытия, но чтобы и его изменить, и, находясь в постоянной борьбе с ним, я устанавливаю только свои отношения между собою и им, для чего я и развиваю политический разум как средство борьбы за отношения. Так что Современная Музыка есть та музыка, которая в своих противопоставлениях с духом сегодняшнего дня сумеет установить свою форму, потому что эта форма и будет фактом музыкального завоевания.

Сабанеев: “Последние усовершенствования в области музыкальной техники и музыкального языка — организующего начала — вот что нас интересует”; “мы интересуемся этими усовершенствованиями, как инженер интересуется последними изобретениями в своей сфере, чтобы их утилизировать”, “музыка — технический метод, а не сама сущность, — и как таковой она способна быть использованной для любой задачи”[5].

Отсюда видно, что Сабанеев не прочь усмотреть в музыке вещь, которая может быть использована любой задачей, а в проведении аналогии с инженером <видно стремление> признать музыку утилитарной, т.е. обслуживающей, вещью. Поэтому музыка — только технический метод, а не сама сущность, весь ее технический аппарат <нужен> для обслуживания другой идеологии, т.е. <здесь> уже <нет> не метода, а сущности, здесь как бы напрашивается вопрос о прикладной музыке к сущности вещей. Это все противоречит первой половине статьи, где, как мне кажется, запрещается музыкальная идеология, в которой оформляется сущность музыкальная во всем своем здании как нечто це-

лое, самостоятельное законченное целое в строю современности всего нового фронта, всех идеологий современных нам революционных движений, или что устанавливаемая Сабанеевым Музыкальная Современность есть та музыка, которая устанавливается Новым Музыкальным зодчеством на завоеванной площади революцией.

Дальше оказывается, что “идея современной музыки”, а следовательно и идеология музыки, заключается в том, чтобы композитор современный отказался от мотыги и сохи. Мне кажется, что последнее есть средства, которые годны или не годны для поднятия и построения современной идеологии музыки. Конечно, чтобы поднять постройку современной музыки, нужны и новые средства, и аннулирование кустарничества, которым объявляет войну Сабанеев, т<ак> к<ак> видит Современную музыку как музыку тяжелой индустрии.

С моей точки зрения, Новое Искусство отличается от старого тем, что оно больше не вводит в обман тем, что в холст не вводит предметов, сбивающих зрителя с толку, которые вместо живописи рассматривают предметы как в антикварном магазине, которые <т.е. предметы> никогда даже в старом искусстве живописи не играли роли предметов, ибо были только живописным материалом, а общество по неведению считало, что вся задача искусства именно и заключается в передаче подлинности предмета. Конечно, были и такие живописцы, которые списывали предмет, иллюстрировали события, но это делалось постольку, поскольку это нужно агиту. Новое искусство пришло к новому пониманию того, что живопись, а дóлжно и музыка и поэзия, во всех явлениях видит только тот или иной материал, из которого должно выстроить ту или другую форму здания; и, конечно, этот материал перерабатывается музыкальной химией, ее условиями, подобно каолину (глине), переработанному в фарфоровую чашку. Таким образом, в самом явлении ценностью для живописца, а дóлжно и других искусств, не является само явление (предмет), как только живописное е<го> содержание — т.е. материал. Отсюда новое искусство и явилось для общества как абстрактное, отвлеченное, беспредметное и даже показалось фальсификатом <потому>, что потеряло образ предмета, стало без-образным, беспредметным материовидом изменяющегося материала (материи); абстрактность и есть отличительный признак нового искусства.

Ценность вещей искусства не зависит от <их> обывательской конкретности, это можно заключить хотя бы из того, что общество с великим уважением относится к произведениям прошлого времени, а ведь всякая вещь или произведение, написанное в историческом прошлом, не является конкретным для

нашей современности. Собрание икон, иконостасов для коммунистического сознания никогда, может быть, не было конкретным произведением, но, однако, какая-то ценность в <иконе> охраняется коммунистами. Конечно, можно ответить мне, что она охраняется как нелепость человеческого изобретения, но это будет неверно, потому что в иконе есть еще и художественно-живописная сторона.

Итак, новое искусство в своей абстрактности только и может построить то или другое строение в своей чистоте, удаляясь все дальше и дальше от утилитаризационной примеси других идеологий — и все же такая абстрактность не будет отвлечена от всего современного строения нашего дня.

7 н<оября 19>24 <г.> К.Малевич

Область Искусства

Область Искусства еще до сих пор не имеет того научного оформления, как имеют все другие явления. Мног<о> еще неизвестн<ых>, не доиследован<ных> чистою наукою причин тех или иных явлений, но все же наука пытается проникнуть в виды явлений и узнать их причины. Область Искусства все до сих пор остается вне сферы научных исследований, вне устремлений точных определений причин, вне хирургических операций над явлениями того или иного вида искусства. Оно укрывается под знаком, на котором написано: “Искусство вне науки, оно вдохновение, которое нельзя ни словом, ни пером передать, оно чистая “интуиция”, чистое зачатие в художнике, которое неизвестно откуда исходит и что оплодотворяет художника”. У художника есть только три момента: 1) вдохновение, 2) настроение, 3) творчество — что им руководят. Каждому отсюда критику известно, что руководит им вдохновение, настроение, без этого нет творчества. Но к этому всему нужно, оказывается, иметь “вкус” и чувствовать красоту, вне этого нет художника.

Его проявления вне контроля разума или науки, его физический организм как бы находится вне всяких воздействий и причин его психики — сознание как бы не существует, так все само по себе появляется в нем и проявляется.

Критика только знала два дела, восторгаться либо ругаться, основывая свою критическую мысль на “нравится” и “не нравится”, на личном субъективном выводе, чисто вкусовом явлении.

Критику поражают размещение живописных пятен, симметрия, асимметрия, <иллю>минационная сторона, тождество, эффекты, протокол иногда.

Но критика сама по себе есть уже мысль, а мысль уже может быть из анализа разума, иначе она не критика, она должна разобрать — но что такое это вдохнов<ение>, настроен<ие>, душа — причину она должна знать и объекта и субъекта, она должна найти правильные соотношения этих двух друг друга преодолевающих явлений, а следовательно, должна перейти на научно-формально<е> или теоретическое обоснование явлений и построить их на чистом научно-хирургическом базисе, отвергнув весь базис “нравится — не нравится”; подойдя к этой форме, критика перестает быть критикой, она становится наукою.

До сих пор этой науки Искусства не было, если и было что, то возникало в областях научных, но непосредственно ученых в этой области Искусства не было, но элементы научно<го> характера в отношениях к явлениям, к натуре были, и были они у самих живописцев, но не у критики.

До сих пор не было смелости попытаться к какой-либо отрасли Искусства подойти научно, произвести исследование одного из видов Искусства, перенести Искусство в научно-хирургическую точку, обратить художника в пациента, которого нужно обследовать по линии физико-психологической, по линии его поведения, по линии выяснения этого поведения, по линии воздействия на него других явлений. Все живописные произведения, картины, гармонии перенести в обыкновенные явления как материалы исследования, как форм<у> того или иного поведения художника по линии выяснения отношений этнографических и климатических условий, по линии цветовых окрашиваний.

Исследовать все течения, перенести их в область живописной медицины и бактериологии живописной, подвергнуть всё учету, анализу и оформить выводом вне всех “нравится и не нравится”, вкуса и т.д.

Эти все потребности сами собой стали на очередь в области Искусства и совершенно естественным органическим путем дошли в нашей современности <до осознания>, что нужно сейчас оформить в научно-исследовательский институт, оборудуя его необходимыми лабораториями. Таковое оформление выразилось в <создании> Инсти<тута> Худ<ожественной> культуры, целью которого и будет создание научного оформления Искусства и обращение этого явления со всеми его видами Культуры в научные предметы, которые обратились бы в такие же научные предметы, как и все другие области обращены в научные предметы.

Один из видных критиков импрессионизма и неоимпрессионизма пишет: “В принципе верно, что их прием работы более точен, но он низводит картину до теоремы, исключая то, что составляет ценность и прелесть произведений искусства, т.е. именно прихоть, фантазию, непосредственность личного вдохновения”[1].

Что же можно анализировать, если всё в художнике фантазии, вдохновение, у каждого своя особенная болезнь, которая есть фантастика, которая находится даже не в разуме и не в мозге, а где-то в душе, в сердце, не поддающ<их>ся никакому теоретическому учету разума. В этих всех соображениях критики и убежденного в этом и самого художника происходит недомысел, ибо говорится про чувства, а это уже и есть нечто в физическом организме, что может чувствовать нечто приходящее извне; то есть, следовательно, известные

физические условия или обстоятельства, которые воздействуют на чувства, попросту говоря, нервную систему, и вызывают определенную реакцию в мозгу, форму которой художник и передает на холст. Эта-то вызванная реакцией деятельность и будет поведением субъекта.

Следовательно, мы имеем перед собою выраженное поведение. Критика называет это фантазией, т.е. вымыслом, явившимся сам<им> по себе, без всякого вмешательства извне. Но как же она отличает фантазию от нефантазии<?> Из слов критика Моклера видно, что фантазия прекращается там, где наступает теорема; у других критиков фантастическое там, где отсутствует истина натуры.

Натура исповедима, фантазия неисповедима, ее можно переживать, вдохновляться, и только, нет в ней того критерия, по которому можно было соотнести с натурою и проверить е<е>, и критике приходится всегда говорить: “удивительная прелесть”, “вечная красота”, “одна красота”, “превосходно”, “удивительный полет фантазии”, “всегда прекрасно”, “красивый” или “ужасная вещь, одно безобразие, мерзость и запустение, идиотический бред умалишенных”. При этом определении критерий для критика утерян, как звук для пчелы, критерий у него в прошлом, в глубокой провинции времени, и по этому <критерию> он соразмеряет и восторгается.

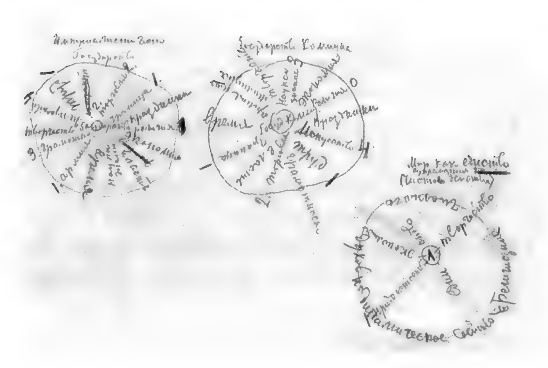
Сейчас мы приходим к более научному пути, для нас причины и поведения — простые явления, которые можно подвергнуть научному препарированию, этнологии живопис<ных> явлений, диагностик<е> о состоянии индивида и влиянии на него живописных явлений.

“После великой борьбы Коммунистической партии...”

После великой борьбы Коммунистической партии с противниками из-за нового экономического и политического условия жизни человека, через огромные жертвы Коммунистическая партия приходит ко времени, когда нужно приступить к строительству. Под строительством я понимаю не только хозяйственную стройку производств<а>, но и всего вообще человеческого сознания, строительство нового человека, вышедшего на новый закон фундамента. Таковой человек должен строиться, но как и по какому типу и из каких материалов — вот нужно решить скорее этот вопрос, и чем скорее мы решим, тем скорее можно приступить к его строительству.

Рассмотрим теперь ход Революции, как она двигалась, и мы увидим, что сила революции двигалась через разные материальные средства. Этими материальными средствами были группы или политические партии, которые предлагали и стремились с рекомендуемыми ими материалами выстроить человеку условия жизни и тем самым построить его сознание. История Революции показывает нам, как политические Революционные группы или партии, покончив с монархией, вступили в бой между собою, и несколько Революционных партий бились между собою, и таким образом наступила Революция революций, или Социальная революция.

Все попытки соглашений никакого результата не могли дать, и война продолжалась, пока наконец Коммунистическая партия не одержала победу. И только теперь она может проводить в чистоте то строительство, которое положено в ее идее. Отсюда начинается и строительство человека. Самой главной стройкой — это есть привести сознание <к осознанию> политическо<го> и экономическо<го> совершенств<а> Коммунистической идеи, чтобы он строго разбирался в



К.Малевич. Графики: Империалистическое Государство, Государство-Коммуна, Мир как единство. Конец 1910-х — начало 1920-х годов

этих вопросах и знал преимущество <этой> идеи перед всеми другими. Но это половина того, важно совершенное испарение <искоренение?> старого политического экономического права человека и замена сознания его новым, Коммунистическим сознанием. Но его строительство исключительно в политич<еском> вопросе оказалось неполным, понадобилось еще другое состояние, это состояние Искусства, его жизнь должна быть заполнена пристройкой художеств.

И вот, затронув этот вопрос, мы обнаружили тождество движения Революции политической и Революции в Искусствах, и чем больше мы будем присматриваться <к последней>, тем <больше> увидим все то, что творилось в политической Революции. Во-первых, мы узнали, что Искусство уже давно, еще в Буржуазно<е> Монархическое время, делилось на два лагеря, правого и левого <искусства>. Под правым понимался академизм, понятное, ясное и четкое изображение. Под вторым — все то, что не <по>ходило на эту ясность, четкость и понятность. Но и в той Монархической жизни народ понимал только то, что есть Монархизм ясный и понятный и опасный для человечества; было два тоже деления жизни того человека. Но жизнь шла, и сегодня через Революцию обнаружено, что Социализм вовсе не есть одно целое, а что он в свою очередь делится на множество партий, которые ведут отчаянную борьбу между собой. Таковые партии оказались <и> во второй половине жизни человека, <половине> Искусства, которые также ведут борьбу между собой, ибо им также не все равно, какое Искусство будет установлено в современной жизни. В Искусстве революция идет уже 12 лет, и еще не овладела ни одна группа политического Искусства современной позицией, но сейчас, когда Революцией политической разорены все заборы, то революционное Искусство имеет возможность всюду заходить и пробуждать идею нового Искусства, но это пробуждение идет точно так же, как и политической Революциии, на баррикадах с академиками, т.е. правым крылом. Конечно, теперь этот момент обостряется по мере <того,> когда политическая Коммунистическая партия как Государство будет примыкать или к одной, или <к> другой стороне. Но Государство заявляет, что оно не хочет сделать ни одну политич<ескую> группу в Искусстве государственной; следовательно, оно должно выйти логически из этого основания, предоставив всем партиям в Искусстве право свободного проявления их работ, и брать все эти разницы для себя, или каждая разница будет одной гранью Государственного тела.

Кажется, это ясно, но очевидно на этот принцип нельзя положиться, ибо есть наивное с его <Государства> стороны возражение, а именно, что Искусство должно быть понятно, и потому <оно> делает ссылки, что Рубенс, Рублев, Рафаэль или Сикстинская мадонна, Иверская Божья матерь, Саския с поднятой юбкой[1] — все это понятно народу, но вряд ли это верно, ибо что значит понимать<?>

Но это же Государство говорит, что Иверская, Сикстинская — предрассудок, от которого нужно отказаться народу, а ведь этот предрассудок и был понятен народу, этот предрассудок скрывается во всем призрачном академизме, и мы стремимся избавиться от этого предрассудка, ибо считаем, что не в изобразительности понимание ясное, а <в> живом осязательном миростроении. Создание красивой художественной жизни пролетариату, через академизм понятой, — всё равно что до сих пор ждут крестьяне и рабочие от ясной, понятной Иверской матери — небесного художественного отдыха. Но мы стоим на том, что отдых должен быть здесь, в самом действии человека, и для это<го> труд нужно сделать отдыхом, чтобы всякая вещь работы трудящего<ся> была бы его проявлением.

Как это сделать — есть ответы, они лежат в том, чтобы идею распределить в сознании народа, и тогда труд исчезнет, наступит радость работы. Академическое искусство, его театр, литература, поэзия — тот же храм призраков. Нам скажут, что мы утопия, мы заоблачность, мы фантазия несбыточных идей, но, товарищи Коммунисты, не повторяйте слов своих противников, не применяйте их к нам, вам тоже говорили это, но вы делаете свое дело в надежде; так же и мы идем и выйдем.

Итак, чего мы хотим<?> Мы хотим “ниспровержения старого Мира Искусств и утверждения нового”. Каково же наше Искусство<?> Искусство заключается в том, чтобы сделать форму архитектурного сооружения новой по всему закону экономической поступательности, нового плана сети движения энергийных центров на земле и пространстве. И все наши работы, во-первых, не картины, а опытные поступи нового выявления. Мы против того, чтобы красоты засыпанны<х> Революционным Везувием помоек <...> были <бы> восстановлены <на> наших площадях. Мы думаем, что Революция не Христос, воскресивший Лазаря, — нет, трупы прошлого не должны восстать, и ВЫ, товарищи Коммунисты, убили старый мир подобно Везувию. Живое строительство — вот наша идея, ибо только формы нового смогут изменить сознание человека. Ни Иверская Мадонна, ни Сикстинская никогда не даст нового сознания, ни Рембрандт, ни Рубенс не даст ничего, кроме обнаженного мяса, призрака похоти, окутанного живописным Искусством. Но мы не хотим, чтобы через материал глядели эти призраки.

Итак, выход Государства один — либо признать право за всеми Революционны<ми> груп<пами> Искусства, либо закрыть, изгнать на остров далекого океана всё левое и оставить себе ясный, четкий, понятный академизм.

Проекты оформления премьеры фильма “1905 год” С.Эйзенштейна

Весь зрительный зал декорирован цветными плоскостями, которые освещаются по очереди цветными лучами электричества.

1. Вариация: при погасших лучах зрители входят в театр и садятся по своим местам, находя свое место по №, который освещается маленькой лампочкой, зал напоминает собою звездную ночь. После того, когда все сядут, постепенно увеличивая силу цвета...[1].

*

[{План 1905 г.}]

1) <7 строк густо вымараны> т.е.современности.

2) Перед открытием экрана ораторы произносят [речи <2 слв. нрзб.>, выражают] предположения на будущее.

После окончания экрана <несколько слв. густо вымараны> заканчивают речи.
После разрыва занавеса с изображением <слв. густо вымарано>.

После экрана темнота, и в глубине освещается фигура Нино[2] втор<ым> светом густо фиолетовым; доведя его до полного света, после чего наступает разрыв завесы и <два слв. густо вымараны> {пантоми<ма>} и говор только <тогда> начинается на кафедрах. Или выход [всех {фильмо<вщиков>}] под освещение, и занаве<с> опускает<ся>. Конец.

Занавес с [кремлевским <слв. густо вымарано>], посреди занавеса светящие<ся> серп и молот. По бокам трибуны светящиеся.

Или после разрыва завес<ы> построи<ть> современность, представи<ть> всю работу, весь Госаппарат за работой.
Правительс<тво> как современность может быть бутафори<ей>.

Художественно-научный фильм “Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы”

Девятнадцатый век знаменует собой разноликость видов Искусства. С живописного импрессионизма начинается, собственно говоря, быстрая смена точек зрения на Искусство в художественном мире, благодаря чему конец <...> девятнадцатого и начало двадцатого века изобилуют огромным количеством измов, т.е. разными течениями и направлениями в живописном Искусстве.

Живописное Искусство одно из видов Искусства, которое наибольше всех <в>стало на путь деформации всех установленных точек зрения. С половины девятнадцатого века до начала двадцатого живописцы проделали глубокие разведки по существу дела, в силу чего возникли течения и направления. Таким образом, мы имеем сейчас около 15-ти измов, из которых наиглавнейшую роль должен занять кубизм. В истории архитектурной проблемы с кубизма в одной из его стадий развития мы можем считать, что новая архитектурная проблема проистекает. Эта стадия мною определяется 4-й, т.е. тот момент, когда художник-живописец приходит к построению своей живописной концепции в пространстве, в которой он устанавливает разнообразные материалы, связывает их, конструирует. Конечно, это были чистые абстрактные подборы материалов в их живописном отношении и ощущении. Возможно, не имеющ<ими> в виду ту возможность, которую выдвинули люди с архитектурным ощущением.

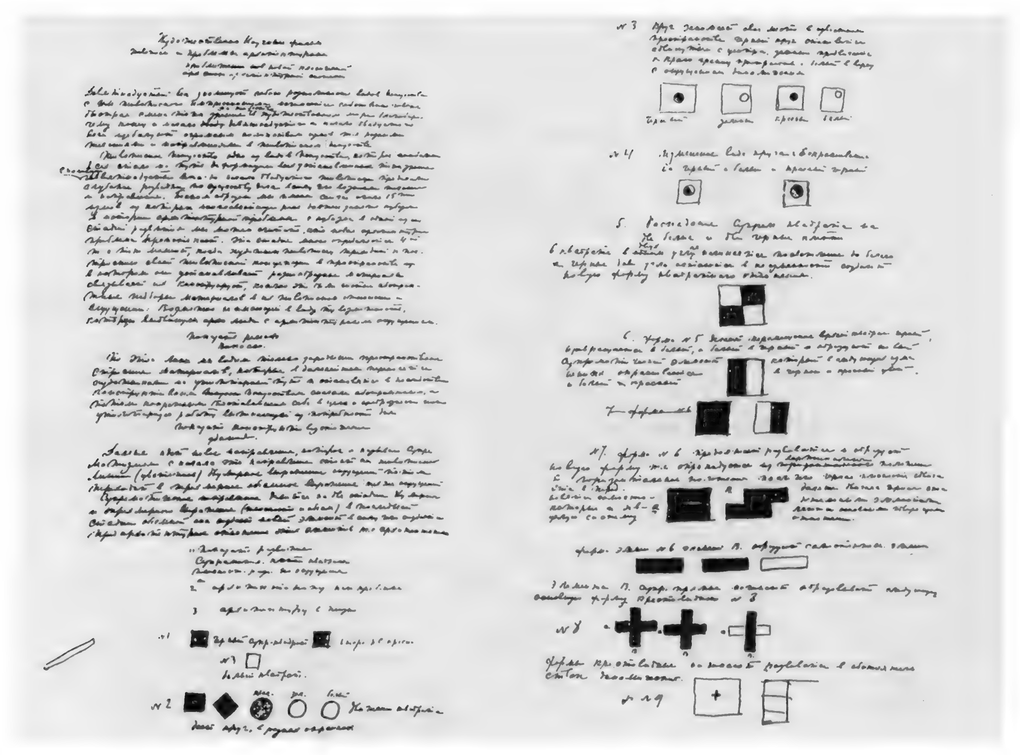
Показать рельеф Пикассо.

По этой линии мы видим только зародыши пространственного строения материалов, которые в дальнейшем переносятся художниками на утилитарный путь и становятся впоследствии конструктивным Искусством, сначала абстрактным, а потом конкретным, поставившим себе в цель и сообразность чисто утилитарную работу, вытекающую из потребности дня.

Показать конструктивистические здания.

Дальше идет новое направление, которое я называю Супрематизмом. Сначала это направление стоит на живописной линии (цветопись); двухмерное выражение ощущений потом переходит в трехмерное объемное выражение тех же ощущений.

Супрематическое направление делится на две стадии, двухмерно<го> и трехмерного выражения (плоскость и объем); в последней стадии, объемной, он<о> создает новый элемент, в силу чего создает<ся> и предархитектурное отношение этих элементов, т.е. архитектоника.

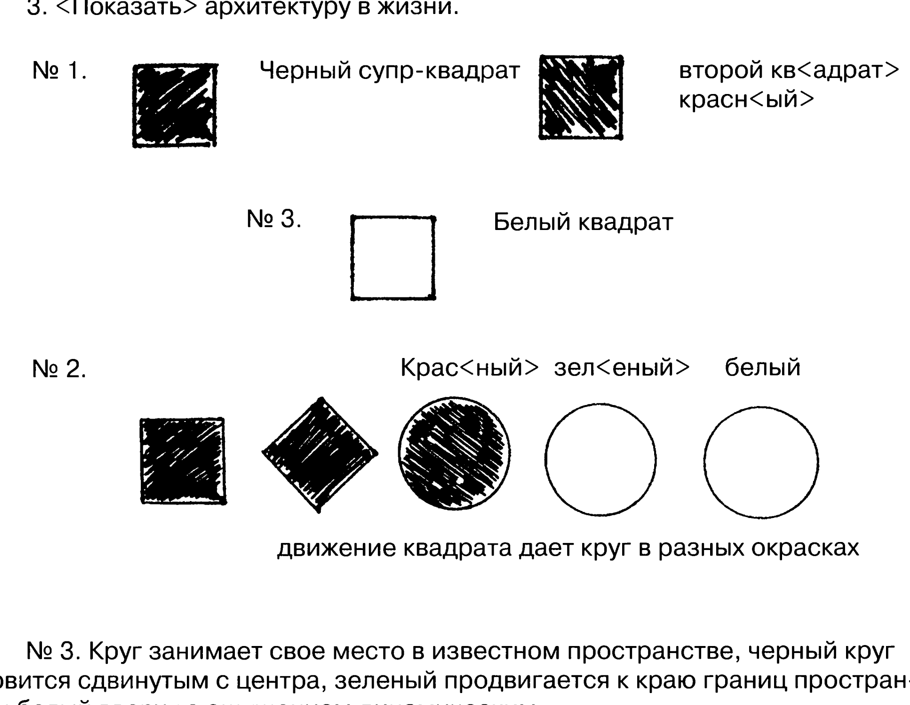


Листы сценария «Художественно-научный фильм “Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы”». 1927

1. Показать развитие супрематич<еской> клетки квадрата, плоскост<ь> разр<ешена> по ощущения<м>.

2. <Показать> архитектонику как проблем<у>.

3. <Показать> архитектуру в жизни.

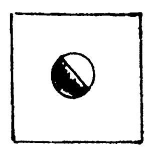


№ 3. Круг занимает свое место в известном пространстве, черный круг становится сдвинутым с центра, зеленый продвигается к краю границ пространства и белый вверху с ощущением динамическим

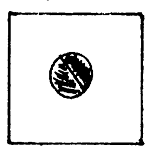


№ 4. Изменение вида круга {и} окрашивание

на черный и белый

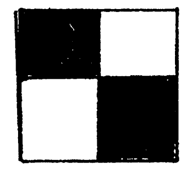


и красный черный



<№>5. Распадение Супр<ематического> квадрата на две белые и две черные клетки.

В квадрате в двух углах начинается посветление до белого, черные два угла остаются в неизменности, создают новую форму квадратного отношения.



<№>6. Форма № 5 делает перемещение, верхний квадрат черный превращается в белый, а белый в черный и <они> образуют новый супрематический элемент, который в следующих изменениях окрашивается в черный и красный цвет и белый <и> красный.







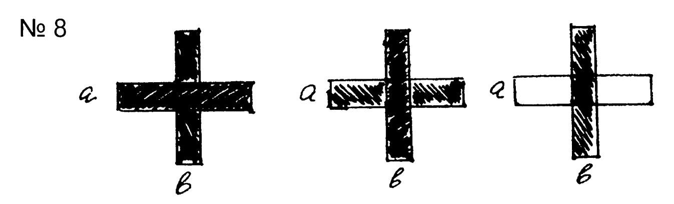
№ 7. Форма № 6 продолжает развиваться и образует новую форму, т.е. опрокид<ыва>ется из вертикального положения в горизонтальное положение, после чего черная плоскость сдвигается вперед. Дальше двигаясь, черная становится самостоятельными элементами, которые и являются основными творящими целую систему отношений.



Форма элем<ента> № 6, элемент В образует самостоятель<ный> элемент.



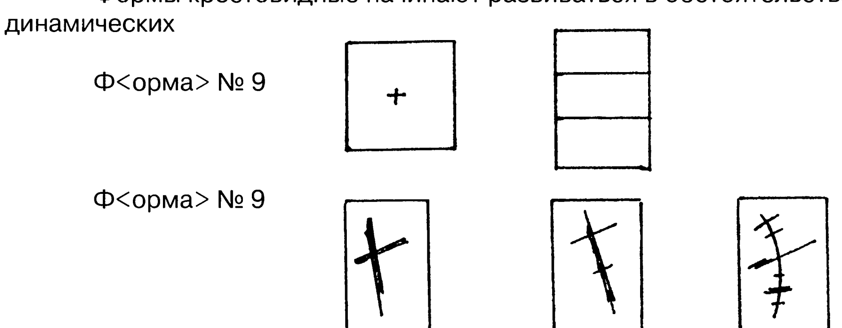
Элементы В Супр<ематические> прямые начинают образовывать следующую основную форму крестовидного № 8



Формы крестовидные начинают развиваться в обстоятельствах динамических

Ф<орма> № 9

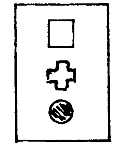
Ф<орма> № 9



В данном случае развития крестовидного строения происходит развитие, удлинение элемента В и элемента А красного <, оба> утончились книзу ; нижняя конечность обоих, чер<ного> и красного, у́же, нежели верхняя.

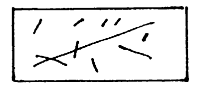
Элементы А изменяются в своих толщинах, удлиняются и потом распадаются на отдельные членения или же остаются удлиненными и в крестовидных отношениях принимают два положения диагонального устремления.

№ 10 форма

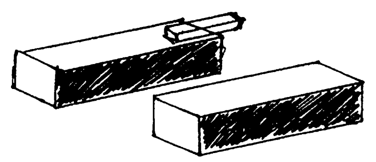


Видим, что элемент А собирается в квадрат, две последующие из колонии образуют крестовидную <форму>, в своем вращении образуют круг и составляют новую фигуру.

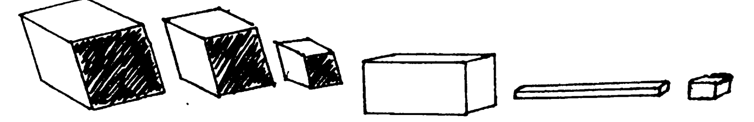
№ 11 представляет собой вид колонии супревидны<х> элемент<ов>



<№>12. Мы видим развитие элемента В и {эл<емента>} А, супр<ематическая> прямая <развивается> в объемы.



<№> 13. Форма 12 развивается по принципу как и плоскость, т. <есть> происходит распадение и спадение элемента; спадающие движения производят куб и близкие к нему элементы, распадение производит удлиненные с их разномасштабными делениями.



<№> 14. Форма 13 в своем движении образует архитектонический фрагмент.

<№> 15. Форма 13, т.е. фрагменты, образуют архитектонический вид (систему).

<№> 16. Формы 15 дают проблему Новой архитектуры.

Ответ Л.С.Сосновскому

К десятой годовщине в «Красной газете» в № 64–27 г. помещено под назв<анием> «Художники — о Революции» очередное [рекламное] объявление ахровского идеолога г<ражданина>[1] Сосновского, уведомляющего массы и предзакупкомиссий <председателей закупочных комиссий> о наличии товара ИЗО, качество которого вне конкуренции.

Из этого сочинения видно, что оно направлено для сведения тов. Дробнису как председателю комиссии Совнаркома по закупке картин Государством[2] и, как полагается, <призвано> при случае слегка лягнуть конкурирующие группы и те, которые никаких точек соприкосновения с ахра<ми> не имеют.

Вызвано такое извещение статьею тов. Дробниса, обрушившегося почему-то с нетерпимостью на АХР[3], что могло смутить массы уверовавших в АХР и признать ОСТ[4] и "Бытие"[5], и футурист<ов>, и беспредметников бесспорным<и> выразителям<и> революции (чего допустить, конечно, нельзя)[6].

Итак, в чем обвиняются Сосновским худ<ожественные> группы? В том, что они все маленькие и замкнутые художественные кружочки, что они решительно ничем не показали, что они являются художниками революции — (это во-первых). И во-вторых, обозреватели, если верить Сосновскому, в один голос утверждали, что современностью там даже не пахнет; из этого Сосновский выводит, что: "Это приговор".

И действительно, как же можно, Искусство без всякого запаха современности. По какому тогда признаку можно узнать, Искусство ли это современное или вообще Искусство, и какое его качество, если оно ничем не пахнет<?>

И вот когда нужно начать критику по существу, почему Искусство беспредметников не пахнет, каковы той или иной группы принципы, методы и воззрения на Искусство, тогда критик Сосновский оставляет за собой право вернуться к их характеристике.

Это право всегда есть, было у г.Сосновского, но он ни разу не использовал его на толковую научную критику (анализ) того или другого течения для того, чтобы развернуть перед массой принципы и причины тех или других изменений в их Искусстве.

Итак, взявши право на будущее, мы слушаем не всё, а “кое-что об АХРе”, и это значит, что качества АХРа вне конкуренции.

В 1001<-й> раз напоминается известные истины об АХРе:

АХР — это Ассоциация Художников Революционной России.

АХР — как ответ “на наплевательское отношение” левых течений футуризма и беспредметников к станковой живописи и общественному содержанию картин.

АХР — не издевается и не сбрасывает за борт ни Толстого, ни Пушкина[7].

АХР — как отпор нигилизму в Искусстве.

АХР — заражение масс Искусством.

АХР — выделил порядочное количество талантливых, ранее никому не известных художников.

АХР — посетило 500 тысяч “обозревателей”.

АХР — установка на массы.

АХР — “Делает интереснейшие и плодотворнейшие попытки влить и художников в общий поток, а тов. Дробнис, стоящий в потоке, наоборот, отрицает АХР, а по отделу производственному ни одна хрестоматия не печатается без произведений АХРа, ни один календарь не издается. Масса альбомов на меловой, ватмановской, александрийской бумаге, все издания выходят без всяких дотаций”.

Дальше г.Сосновский прямо не в бровь, а в глаз спрашивает нападающих на АХР: «В какой же группе они нашли лучшее сочетание высокого мастерства с близостью Революции? Что скажете, тов.Дробнис, на это?” (Ведь только в этом идеолог обещает померяться дв<умя> силами.)

Поставив как бы убийственный наверняка вопрос, г.Сосновский гордо заявляет: “Мы не эстеты старого типа, чтобы увлекаться бессодержательной беспредметной живописью”. Но к этому “мы” нужно прибавить: “И ничего не понимаем вообще в Искусстве и в частности в футуризме и беспредметности”.

Можно согласиться отчасти, что г.Сосновский — эстет нового типа, но как критик-мыслитель <он> ничуть не различается с любым дореволюционным типом эстета, например, Д.Мережковским, Александром Бенуа, Войт<о>ловским, Лаврским и т.п. и т.п. (это букет буржуазной критики).

Вот что писали, г.Сосновский, старые эстеты буржуазного общества о футуризме и беспредметном Супрематизме. В “Речи” писал Александр Бенуа: “Вот перед нами уже теперь не футуризм, а новая икона квадрата. Все святое, сокровенное, все то, что любили и чем жили, все исчезло; голый черный квадрат

в белом обрамлении". Дальше в заключение критик восклицает: "О где бы, где бы достать слова заклятия, чтобы эта мерзость и запустение вошло в стадо свиней и исчезло в пучине моря"[8] (и научно, и лирично, и убедительно).

Так же господину Бенуа, как и гр<ажданину> Сосновскому, беспредметники показались "голыми" и "нигилистами", бессодержательными группами. Вот почему понадобилось господину Бенуа отправить беспредметников посредством свиней в пучину моря.

Но этот технический способ, несмотря на всю очевидность того, что ведь действительно свиньи могут все сделать, может оказаться ненадежным, ибо где достать свиней таких, чтобы поглотили беспредметников и бросились <в пучину> ради спасения Искусства, жертвуя своей жизнью. Но все же после его отзыва вместо свиней отозвались критики из разных газет того времени, предлагая разные тех-орудия для расправы с беспредметниками.

Д.Мережковский, например, в "Русском слове" <19>14 года, "критикуя" футуристов, предлагает другое техническое орудие, он говорит массам буржуазным: "Грядущий Хам идет, встречайте же его, господа культурники, академики, встречайте грядущего Хама, он плюет Вам в глаза, Вы скажете, Божья роса. Вы, господин Струве и Валерий Брюсов, впустили Хама в этот чисто выметенный дом Русской мысли, и вам от футуристов не уйти"[9].

Дальше говорит, <что> победить футуризм тогда можно, когда есть Истинный царь, только с Истинным царем можно сказать рабу на царстве: "Ты не царь, а Хам" ([стильно, научно, лирично] поэзия).

Как видно, что Мережковский в свиньях мало видал толку, а больше надеялся на Истинного царя.

А "Биржевые ведомости", те прямо от критики к решительным мерам <призывали>, правда, лишенным лирики и поэзии, но зато радикальн<ым>: "Бей эту сволочь, коли копьями, толкай ногами в подвал, чтобы они не показывали свою вонючую голову и не отравляли нам воздух"[10]. И все это почему — потому что и тогда беспредм<етное> Искусство не пахло современностью.

Что же касается Кубизма, то "Русские ведомости" писали, что Кубизм — рецепт не только для гибели Искусства, но и всего человеческого бытия (спасайся кто может)[11].

Вот как нужно критиковать, г.Сосновский, не так, как вы, Ваша критика нежна, что пудра Коти.

А <вот> что пишет критик Богуславский в "Правде" № 224 — <19>21 г.: "Футуристы и прочие нахлебники находят себе приют под теплым крылышком

Наркомпроса. Их нужно немедленно сбросить с плеч Государства"[12]. Куда же их сбросить? Благодаря это неясности предложения пока что нас, беспредметников, живьем сбросили в {Гос<ударственный>} Ин<ститут> И<стории> И<скусств> для очищения грехов[13].

Таким образом, ни в том, ни в этом царстве "несть спасения беспредметникам" до тех пор, пока они не покаются и на своих холстах не дадут ["здоровые"] лики.

Во времена Бенуа-Мережковского, в век старого эстетизма любили "Леду с гусаком", правда, социально не проработанн<ых>. А новый тип эстета любит с косой [комсомолку] и крестьянина с косой с социальной проработкой.

Нет, г.Сосновский, содержите себе сами "Леду с гусаком", но Искусство освободите; наоборот, за "Ледой с гусаком" никогда массы не узнают Искусства.

Мне становится странным, почему г.Сосновский стремится восстановить массы против той или другой группировки художников, напр<имер, группировок> ОСТ, "Бытие". Во-первых, это новые группировки, ничего общего не имеющие с футуризмом дореволюционным [и новым Искусством], когда молодой революционный дух футуристов стремился ради установления новых форм сбросить за борт и Толстого, и Пушкина.

Но на самом деле вышло иначе, при усиленном напоре г.Сосновского и К° и "обозревателей" от этого духа остались рожки да ножки [или] и Леф[14].

[Итак, г .Сосновский, не стоит подражать в критике старым типам эстетов, а лучше будет разбирать по существу ту или другую живописную группировку, чтобы перед массами развернуть их принципы, методы, взгляды на Искусство.]

8
о<ктября> 27 <-го года> К.Малевич

Кино, граммофон, радио и художественная культура

Из общей точки зрения на кино можно установить, что кино не является простым обыкновенным техническим средством для передачи той или другой научной мысли, ощущений, переживаний, иллюстраций, идей мировоззрений и эстетических восприятий, но что кино есть некое живое существо, талантливое, всемогущее по своему творчеству, необыкновенное по гениальности явление. Компетентность его весьма обширна и охватывает все явления и процессы жизни и, наконец, что его искусство есть самое великое из всех искусств. Дальше идти некуда. Все другие искусства есть только недоразумение некультурного прошлого. Правда, этот гений имеет, однако, недостаток; недостаток этот заключается в том, что кино немой <гений>, хотя его немота и глухота не умаляют его гениальности и не лишают его звания великого заслуженного.

Итак, он — Великий немой. Но есть в нем и еще один недостаток, заключающийся в том, что он кроме немоты страдает бесцветностью своего лица и отсутствием рельефности. И еще недостаток в том, что он полон мещанских вкусов и банальщины. Довольно неразборчивое и не разбирающееся в этом существо. Может быть, в этом виновны родители, которые родили глухое и немое существо. А этот недостаток требует исправления введением в его организм цвето-восприимчивости и звука.

Это нужно для того, чтобы создать кино как единое целое совершенное явление. Разрешить этот вопрос думают при помощи научных сил <, веря>, что эти силы рано или поздно доделают в кино голос и способность цветовосприятия, чем и осчастливят кинослушателей (артиста и артистку).

Этим самым избавят зрителя от ни с чем не связанной, бичующей слух зрителей киномузыки, ибо зритель пришел не слушать, но смотреть.

Но так или иначе, будет ли кино одарено звуковой способностью, будет ли тело его цветовосприимчиво, артисту и артистке все же не удастся войти в его тело так, чтобы оживить его механическое немое движение живой речью, а также быть окрашенным в живом цвете.

Но пока что кино будет бесподобное великое механическое мертвое.

Точно так же не более счастлив<о> и велик<о> радио, другое рожденное механическое дитя науки, внук граммофона, ограничивающ<ее> свой диапазон по преимуществу звуком; <оно> тоже бесподобно вопиет через громкоговоритель.

В будущем великие подобные достижения техники угрожают нашествием на живую силу человечества (хорошо, что мы к этому времени умрем). Великие достижения техники в рождении механического потомства порадуют общество будущего — два бесподобных механических явления, кино и радио, соединятся в единое целое, и человечество получит удивительное, уже архивеликое мертвое детище, удовлетворяющее зрителя по слуховому и зрительному восприятию творческих проявлений, — механическое кино.

Престарелая наука, безусловно, хотела сделать живое явление, но в силу своего старческого бессилия создала великие механические аппараты.

Итак, из самой гениальности Великого немого можно сделать выводы, что из универсальности его никогда не может быть кино как нечто самостоятельное; житейским барахлом до сих пор нагружены, как верблюды, <и> так называемые свободные <искусства>, как это мы видим в живописи, скульптуре и архитектуре.

Пока будет экран местом, куда будут сваливать обыватели свое бытовое барахло, до тех пор кино не будет самостоятельным искусством, ибо это новый мусорный ящик, изобретенный техническими силами науки, в котором обыватель показывает свою требуху, или верблюд, навьюченный хламом кочующего киргиза.

Искусство живописи и скульптуры, по существу, должно быть довольно тем, что наконец-то наступило время, в котором появился такой великий гений, который принял на себя все обывательское барахло для своего показа в разных платьях, и теперь искусство живописи и скульптуры может заниматься своим «как таковым» делом и развиваться самостоятельно.

Итак, чтобы выражать посредством кино все это барахло, нужно ему иметь свой собственный метод, как это было в свое время в живописном и скульптурном искусствах, метод освобождения от «кинореск мещанства»[1]. Но кино до сих пор не имеет своих методов освобождения. Кино находится во власти живописи и скульптуры — поэтому кино не является чем-то, у которого должно быть свое искусство, своя композиция, своя система и свой материал, как в живописи цвет, форма, законы отношений, а кино по своему существу есть временно́е явление.

Искусство строит элементы и их отношения во времени, пространстве, в нем все футуризируется, находится в движении, всесторонне во времени явления развертывается, но это блестяще разрешено футуризмом живописным, кино этого не понял<о> и занял<ось> барахлом. Кино практическое, удобное, дешевое распространение знаний, в чем <и состоит> его польза и, может быть, и назначение, <однако кино> и губительное явление в смысле воспитания людей в области художественной культуры. Если кино будет идти по пути «кинореск», тогда кино не может развивать человека и утончать его мироощущение многообразием восприятия элементов в художественно организованном кино. Кино стоит сейчас на самом последнем месте по этой линии, за барахлом и поцелуями не видать художественной формы. А если его сравнить с произведениями живописных искусств, то оно не выдержит никакой критики. Это глухонемой ловелас, вечно шатающийся по будуарам.

Художественный вопрос никогда не может быть разрешен в кино предметно, потому что природа кино — движение, а предметы не есть элементы движения, благодаря чему установить композицию художественного порядка предметов нельзя. Нельзя потому, что все отношения раз уже скомпонованных элементов не меняются, ибо движущаяся единица общей суммы, передвигаясь среди установленных других элементов, нарушает композицию по форме, а если и пришлось установить композицию по цвету, тогда бы осложнилось все дело до невозможности. Поэтому напрасно будем думать, что если в кино достигнут цветочувствительности, то кино достигнет в цветных репродукциях полного совершенства, что кино станет наряду с живописным искусством.

Итак, каждое художественное произведение в живописи или в скульптуре, даже в архитектуре, не иначе строится или компонуется, как в полном сочетании ансамбля одного пятна и формы между собой.

Их отношение устанавливается раз навсегда.

Мы видим разноцветную обстановку комнаты, в комнате находятся две-три фигуры с разными цветными платьями в разных положениях времени.

Эти фигуры, одетые в то или другое платье, имеют цветные нюансы, связанные с бесчисленными рефлексами светоотражения, которые находятся в разных направлениях и которые исходят от всех предметов, в комнате находящихся. Пока фигуры находятся в движении, их отношение ко всему окружающему будет хаотично. Поэтому, чтобы обратить этот хаос в картину художественного произведения, необходимо соотнести все аксессуары и фигуры <с> той или другой гамм<ой>, т.е. <с> той или другой композици<ей> цветовых или живописных отношений.

В силу этого художественного требования живописец не только копирует формы или цветовые окраски предметов, но и нивелирует силу одного тона к силе другого, т.е. изменяет и подчиняет взаимно интенсивность цветную. Эта нивелировка вызывается тем чувством световой гармонии, которым настроен живописец-художник. Такое же отношение у художника и к форме.

Формовые отношения, т.е. предметы, имеют ту же установку художественной композиции, они также соотносятся и сочетаются в каждом движении фигуры по комнате. Обыватели никогда не замечают этих отношений — как соотносится угол двери или сама дверь, окно рамы, карнизы, столы, стулья, диван и т.д.

Мы заняты рассмотрением одной детали или разговором и не обращаем внимания на художественные соотношения всех форм друг к другу.

Следовательно, эстетически мы не воспринимаем в большинстве случаев ансамбль быта, ибо заняты его содержанием далеко не эстетического порядка.

Художник, наоборот, всегда воспринимает явления через эстетическое восприятие, соотносит предметы и фигуры между собою и часто извиняется, если прослушал содержание разговора. Художник, разговаривая с тем или другим человеком, во многих случаях отвечает моторно, все время фиксируя свое внимание на рассмотрении отношений цветных пятен и формы разговаривающего с ним человека. При этом соотношении он вырабатывает тот тон, в который будут включены все другие цвета или тона.

Таким образом, он устанавливает один основной тон, в силу которого и нивелирует всю силу или часть силы того или другого цвета или, наоборот, выдвигает на передний план тот <же> тон или силу цвета в гораздо сильнейшем напряжении, чем в натуре.

Так написать картину в кино нельзя, ибо пришлось бы людей фотографировать не с живых, а <с> написанных в картине живописцем (может быть, этот опыт и интересен).

Из этого состояния художника и отношения его к явлению мы можем видеть, что художник начисто поглощен работою установления живописной композиции, и другого содержания в его работе нет. Пусть даже в таком произведении мы будем видеть даже фигуры и предметы, то и в том случае мы не можем искать в них другого содержания, кроме живописной композиции.

Но есть и другие произведения, в которых мы будем видеть передачу двух содержаний, живописного и бытовой морали. Такое искусство будет компромиссным искусством, сочетающим в себе и приятное, и полезное. Причем в

таком случае художник, хотя и поставлен в ежовые рукавицы, но все же пытается это барахло понятного и полезного так или иначе связать в художественную живописную композицию, чего связать в кино до сих пор не удалось, а <если удастся, то> это будет уже означать, что раз тот или другой вид уже зафиксирован в художественную композицию, то все виды, формы и цвет установлены навсегда статически — такова природа живописи. В этой подлинной художественной установке ничего передвинуться не может. Движения нет.

Таковы законы станковой живописи, и таковы законы будут для всего того, что по этому методу будет воспроизводиться.

Мы можем видеть хороший пример. Если обратим свое внимание на культурные парки, т.е. <на> художественное оформление растений, которые формированы по формуле какой-либо художественной живописной эпохи, то мы увидим, что ежегодно садовники стригут деревья, кусты, траву для того, чтобы их формы находились в одном и том же состоянии.

И когда на весну растения собираются к движению, это движение беспощадно нивелируется все тем же законом статики искусства. Нивелировка происходит и равняется на дворец как основную форму архитектурного порядка.

От живописной стороны и формы дворца и будет зависеть форма всего культурного парка.

Если мне скажут, что как же <так>, ведь существуют художественные явления в движениях, что само движение может быть художественным движением, например, марши, пластические танцы и т.д., <то> тогда я позволю себе ответить, что все пластические танцы построены на искусстве ритма, но не живописи. А ритм, с моей точки зрения, — искусство сочетания повторности движений, а это будет орнаментальная форма движения. Живопись не может быть орнаментикой, ибо живопись есть в каждом своем моменте воспроизведение того или другого явления, законченный момент. А ритмические движения, рисующие собою орнаментику, есть неоконченное целое (бесконечное).

Таким образом, в пластических движениях или орнаментике мы видим повторность форм. Поэтому само движение в орнаментике отсутствует, хотя и воспроизводится через движение человеческой фигуры, как и через движение живописной картины.

Таким образом, и в этом не живописном ритмическом орнаментальном искусстве, похожем скорее на цветную скульптуру в живом пространстве, мы имеем все тот же закон статики искусства.

Можем ли мы достигнуть художественного фильма в кино?

На этот вопрос я могу сказать, что до сих пор, от самого существования кино, художественного фильма не было. Фабульные постановки не могут быть поставлены как художественные явления. Это будет только установка голого содержания житейского барахла в известный порядок вытекания логических последствий той или другой функции последнего, которые и должны будут связываться между собою. Художественное их сочетание, собственно говоря, тут ни при чем, и потому говорить о «выдающемся по художественной постановке фильме» не следует, ибо это будет означать обман и использование невежественного в этом случае обывателя, который заинтересован таким чревовещательным объявлением только потому, что он хочет увидеть наконец содержание своего барахла в художественной форме, забывая о том, что барахло его по своей природе никогда не может быть художественным.

Художественный фильм может быть поставлен в полной своей чистоте только в беспредметной форме, и это только в том случае удастся сделать, когда постановка будет базирована на чистом эстетическом ощущении и восприятии элементов формы и цвета в их беспредметном виде.

Но так как кинотехника не обладает цветной палитрою, то фильм художественный может идти не по живописной линии, но по скульптурной.

Это единственный путь к художественному бесфабульному фильму.

Свет, пространство и форма — вот главные основы этого фильма.

Кстати скажу, что эти основы должны быть применяемы и даже в фильме с предметным содержанием.

Мы привыкли всякую поножовщину, мордобитие и другие шельмования как технику обывателя, через которую он сочно и красочно выражает свое содержание, считать художественной, если ему удастся свое “проявление” “проявить” в кино, в котором он является уже не обывателем, а “обивателем” быта и шельмования.

Но эта привычка такового мышления обывателя дурная, ибо она не дает доступа к проявлению действительно художественного явления.

Итак, обыватели в кино, как и в живопись, и в скульптуру, даже в музыку, стремятся всегда привести содержание своего быта для того, чтобы искусство <могло их> возвеличить, чтобы поднять его <обывателя> качество и ценность, чтобы осмыслить его бессмыслицу. Так себе мыслит всякий обыватель.

Обыватели, или содержатели барахла быта, по своей наивности и слабоумию всегда видели в искусстве особые усовершенствованные мусорные ящики, совершенство которых заключалось в том, что в н<их> приводился в порядок

весь хаос житейского барахла. Этими мусорными ящиками, конечно, были художники, которые себя никак не могли представить вне этой функции. Поэтому как обыватель <, так> и сам даже художник иначе не мыслили себе искусства, <как только> связанного с похождениями обывателя, и считали, что искусство “исторически” с ним связано, и лишь в этой его «исторической истории» поведения искусство художественной культуры может жить и развиваться.

Точно так же и Великий немой существует для того, чтобы в нем проявлять <на> все сто процентов <факты> из жизни быта <и> всевозможных форм проявлений обывателя.

Кино также обмануто и приспособлено к тому же обиходу, к чему раньше приспособляли другие искусства, т.е. живопись и скульптуру, всячески затемняя путь искусства как такового, которого еще никто не видел в кино и видеть не будем, если будет проявляться такая же целесообразная установка шурум-бурума[2] в кино.

Художник, артист театра, режиссер и композитор потрясены таким явлением, как кино. Многие перекочевывают из театров в кино вместо того, чтобы развивать художественную культуру в театре во всем ее многообразии, которая не доступна еще для кино ни в одном образе. Но эта перекочевка неизбежна, потому что в театре нет быстрого обновления формы выражения.

Поэтому наши строгие театры должны будут или исчезнуть, либо народить в этом плане новые театры художественной культуры.

Итак, до сих пор метод в кинопостановках двойственный: живописный и декоративно-театральный. Неизвестно, почему тот и другой в нем существуют. Очевидно, потому, что собственного метода в кино еще нет. Нет того формирующего элемента в нем, по которому кино могло <бы> формировать свои постановки. Неизвестно, почему театральность в кино изгоняется, но декоративно-театральный метод не изгоняется.

Конечно, причину изгнания театральщины нужно искать в природе самого кино, т.е. в его движении, в котором развертывается в разных планах содержание фильма. А движение театральное всегда развертывает свое содержание в двухмерном плане пространства (однофасадность).

Кроме декоративно-театрального метода на первом плане стоит живописный метод выражения содержания фильма, который очень усиленно муссируется.

Мне бы и казалось, что если изгонять театральщину, надо изгонять наравне <с ней> и живописный метод, ибо <и> то и другое искусство по своему существу двухмерное. Существует какое-то недоразумение, которое не выясне-

но до сих пор. Изгоняется театральное поведение артиста на экране, очевидно, потому, что в его поведении нет новой формы выражения, которую кино как бы нащупывает или хочет выработать в будущем.

Но с другой стороны, весь метод постановки целиком идет по методу живописи станковой, а театр и поведение его артистов воспитано по методу художественной декоративной культуры.

Таким образом, театр стоит исключительно на этой линии. Таковой линии в кино еще нет. Кино в таком состоянии, как оно есть сейчас, не может выдержать никакой критики в сравнении с тем, что завоевал театр, где поведение артиста, художника, композитора представляет собой одну целую, связанную форму художественной культуры.

Но и театр не может выдержать критики, когда он незыблемо почивает на лаврах форм Брюллова и Бенуа.

О театре существует мнение, что он близок к закату, его сменит кино-театр. И действительно, почив на лаврах заслуженных методов 18 века или начала 19 века, ему ничего не остается делать, как тихо почить.

Кино — новая форма выражения барахла. Вопросы в нем стоят только о новых методах выражения содержания последнего. И это заставляет всякого, работающего в искусстве, идти в кино только потому, чтобы в этой новой форме работать и искать этого усовершенствования методов выражения.

Но это тоже не выход, ибо пока кино обратится из механического мертвого в одушевленное живое, то одушевленный живой человек превратится в великое немо-глухое <существо>.

Другими словами сказать, от художественной культуры ничего не останется, или художественная культура постепенно будет сведена из своего многообразия к механической тени, и механическому звуку, и механической музыке.

В результате обыватель имеет от науки удивительные изобретения, которые дают полную стопроцентную нагрузку экономии и дешевки, а также удобства. А впоследствии это все приведет к тому, что наше будущее поколение, будучи воспитанным на кино, радио, граммофоне, потеряет всякое ощущение ко всему живому, ибо всякое живое будет для него каким-то непонятным абстрактным делом.

Таким образом, дешевка и удобства у себя на дому в будущем могут дорого стоить человеку вне дома.

Итак, неправильно понято<е> искусство как вид художественной культуры должно было прийти к кино, снизить свою художественную культуру из всего многообразия до тени либо совсем уничтожить себя. Ибо вопрос в жизни стоит не об искусстве как таковом, а о содержании бытового барахла.

А для показа последнего действительно не нужно особой роскоши вроде художественной культуры. Оно может быть таким, как видит глаз.

Итак, мы накануне падения театра как учреждения, которое должно стоять на <базе> художественной проблем<ы>, и падения вообще всей художественной культуры.

Кино, как я уже сказал, изгоняет из своего экрана театральщину, а следовательно, и план декоративно-живописный, но базируется на живописном плане станкового живописного искусства.

Но по своей природе оно должно не упускать из виду скульптурный метод выражения. В кинопостановках нужно было бы строго различить эти два метода и подхода в работе. Для этого светооператорам нужно хорошо ознакомиться со скульптурными методами и живописными, чтобы по-разному освещать то или другое явление в кадре.

Наоборот, артистов для кино создают заново, оскопляя их слух и звук.

После того, когда он станет глухонемым, он становится годным для экрана. В этом деле есть сдвиг. Но нет сдвига в сторону художника-живописца и живописца-декоратора. Но это, может быть, потому, что, собственно говоря, живописец уже давно пишет картины, которые не разговаривают.

Поэтому его метод хотя и сведен к тени, но все же сродни кино.

У меня возникает мысль, не будет ли более подходить по своей природе скульптурный метод отношения к кадру, в котором играют роль в сущности выявления свет, форма, пространство.

Это в том случае, если нельзя найти совершенно своеобразный метод киновыражения.

Еще одно замечание: кино хочет остановиться уже на «исключительно выдающемся по художественной постановке фильме», и поэтому в его организме должны быть художественные начала; для выражения этого начала он формирует свои штаты по театру:

Писатель, режиссер, композитор, художник.

Может быть, <театр кино> должен быть другой, без пианиста, сценариста, режиссера и художника, поскольку не ставится в кино-театре художественной проблемы.

Кинорежиссер и художник играют огромную роль. Кто из них является главным? По анализу любой постановки сказать трудно. В особенности, когда идет речь о художественной постановке.

Ведь вся художественная сторона зависит от художника, но не от режиссера и от того <, на>сколько художник изучил стиль художественной сторо-

ны эпохи, если это исторический фильм или фильм быта, <на>столько ему удается оформить содержание в художественной форме. Художник от целого здания до пуговицы должен все знать и по форме, и по цвету.

Кроме того, он должен обладать знанием композиции разных эпох и обладать сам композиционным богатством своей творческой силы.

Второе: каждый художник есть представитель той или другой живописной школы с уклоном, в одном случае, в сторону декоративного начала, в другом — в сторону станковой живописи, и поэтому каждый кадр художественного фильма ориентируется на то или другое течение в искусстве живописном.

В настоящее время кинопостановки ориентируются на передвижническую композицию, всякий кадр рассмотрен с точки зрения передвижн<ическ>ой композиции; частично — на «Мир искусства», частично — на импрессионизм.

Это все относится к тем фильмам, которые ставятся в наше время. Все же фильмы исторического порядка ориентируются на картину живописную того станкового порядка, которое и было в ту эпоху.

Третье положение в кино ориентируется на то, что видит глаз, и стремится снять натуру в упор. Это план натуралистический.

Но и этот план в момент фиксирования того, что видит глаз, обязательно ориентируется на композицию искусства передвижн<ическ>ого характера.

Тогда, когда в постановке <ориентируются на то>, что видит глаз, очевидно, <в этом> нужно подразумевать новый метод, который, очевидно, имеет в виду избежание всякого творческого художественного реализования того или другого вида. В этом плане не нужно уже искать художественной стороны, ибо явление не реализовано в художественную форму. Может быть, это для кино и нужно, ибо художественная форма в живописном плане немыслима.

Кино в сегодняшней его форме переживает банальную форму анекдотического периода передвижничества потому, что его захватили главным образом люди, воспитанные на анекдотизме живописного передвижничества, которое по своему существу, не в обиду будь сказано, было далеко от художеств, ибо большинство из них воспринимало мир как обывательское барахло, т.е. <жизнь> как таковую, или через призму политической точки зрения, либо через <призму> православную (религиозную).

Художественное восприятие было на втором месте, в лучшем случае.

<При> перенос<е> эт<ой> точк<и зрения> в кино становится сомнительным, чтобы в кино постановки <оказались> художественными. У кино нет искусства как художественного выражения восприятия, как <есть> в живописи, скульптуре и архитектуре.

Тогда необходимо искать его, как искал живописец, скульптор и архитектор, все время освобождаясь от барахла быта и его точек зрения на искусство. Конечно, искать в передвижничестве ничего нельзя, но пусть кино ищет в тех новых видах искусства, которые сейчас переформировывают и формируют те или другие беспредметные восприятия.

Художник и режиссер в кино — это не одно и то же, что режиссер и художник в театре. Художник в театре есть тот мастер, который фабулу связывал в художественную композицию и развернул ее в двумерном плане лицом к воспринимающему зрителю. Режиссер в театре подчинен этой двумерности живописно-декоративного воспроизведения содержания в театре и в свою очередь развертывает лица действующих элементов в том же двухмерном декоративном плане пространства.

Театр — это то место, в котором художник пишет или строит живописно-декоративную музыкальную картину, сочетая весь аксессуар с формою двигающихся элементов.

Перемещение движущихся элементов предусматривается художником <при> их сочетания<х> в том или другом месте.

Итак, если кино победит театр, то оно победит или же уничтожит в человеке эстетическое, художественное восприятие мира. Кино, можно сказать, детище практической и экономической точки зрения на мир, которое не считает его роскошью. Практическая установка на жизнь делает свое дело: художественная культура мало-помалу сводится на нет. Архитектура как искусство уже исчезла, ее заменили экономические коробки, и люди, по мере развития это<й>, исключительно по своей постановке экономической целесообразности, всю художественную культуру сведут на нет. Следовательно, мы накануне замены эстетического восприятия мира практически-экономическим.

Доклад в секции ИЗО Сорабиса

Итак, получил я повестку от секции ИЗО Сорабиса, на которой был поставлен вопрос: «Обсуждение производства ИЗО и творческих процессов с точки зрения идеологии и методологии».

Этот вопрос, не буду скрывать, был для меня и интересным, и странным, и в то же время неясным. Ибо, с одной стороны, творческие процессы «художника» и их анализ подлежат рассмотрению психофизиологов. Следовательно, я полагал, что я, художник, приглашаюсь на собрание, в котором участниками будут рассмотрены вопросы о поведении художников, которые поставили себе задачу произвести исследование поведений художников с точки зрения идеологии и методики, установленных современностью в художественном преподавании и образовании.

Но собрание показало, что вопрос стоит иначе и что нужно рассматривать этот вопрос с точки зрения самих художников, но не психофизиологов по линии профессиональной. Но вопрос этот осложнялся еще и тем, что председательствующий товарищ Плешаков[1] хотел направить эту область обсуждения в абстрактную сторону, т.е. рассматривать идеологию и методику, не касаясь художественных школ и академии художеств в особенности.

Но рассмотрение этого вопроса в абстрактную сторону нельзя было направить, ибо каждый художник-педагог невольно исходил из своей практической стороны и тем самым затрагивал художественные школы и академию художеств, которые являются очагами развития художественной культуры.

Итак, поскольку у нас нет еще выработанной устойчивой науки, т.е. методологии в области искусства, постольку художник вправе исходить из конкретной практической работы, т.е. исходить из сегодняшнего момента методов преподавания и образования, т.е. критикуя или утверждая данное положение метода в художественной школе. И выдвигать вопрос об их устойчивости или неустойчивости, об их современности. Такой подход я считаю правильным, ибо он выясняет вопрос о методе, который нужен в данное время.

Трудность этой задачи настолько велика и сложна, что собравшиеся художники даже не подозревают этого. Сложность и трудность объясняется тем, что методы художественного образования до сих пор не были устойчивыми и смена их вызывалась сменою, направлением и течением искусства.

Наше время представляет собой чрезвычайно сложное явление в том или другом направлении. Существует масса течений, которые так или иначе воздействуют на поведение молодежи и художников, в силу чего и происходит то или другое общее или индивидуальное изменение методов.

Поэтому, чтобы разрешить этот вопрос, потребуется разобраться в двух направлениях искусства и в пятнадцати ныне существующих измах или течениях, ибо только после уяснения себе всего исторического опыта их развития и отношения к миру мы можем правильно построить действительно новую академию художеств. Каждое направление и существующее в нем течение и имеет изменение отношений к миру, натуре.

Только по этому изменению формальных и идеологических отношений к миру мы определяем направления и течения искусства. Следовательно, всякое такое направление имеет свое основное мировоззрение и метод, а каждое течение, находящееся в данном направлении, имеет разные оттенки изменений этого основного мировоззрения.

Направление является главенствующим мировоззрением, согласно чему и направляются течения этого направления. Все эти направления и течения составляют в данный момент тот хаос, в котором нужно разобраться.

Но до сих пор у нас ни один искусствовед, ни Академия художественных наук не разобралась в этом деле. Каждое из них взялось за исследование кладбищ прошлой культуры и от исследования современного искусства просто отмахнулось. До сих пор у нас не установлен вопрос, какое же из всех течений нашей современности 19 и 20 века есть направляющее, а какое является простым течением. Этот вопрос чрезвычайно важный и требующий долгого исследования. От этого исследования всех изменений видов искусства и опытов мы сможем получить те данные, которые позволят нам обсуждать вопрос об идеологии и методике художественного образования и преподавания. Так что из этого моего вывода уже видно, как сложен и серьезен поставленный вопрос секцией ИЗО.

На самом деле мы сейчас стоим в самом хаотическом состоянии в этом вопросе. Накопившийся исторический материал в области всех видов искусств за сто лет лежит сейчас в неразобранном виде целой кучей листов. Каждый, кто хочет копаться в этом неразобранном архиве, выдергивает любую страницу из

того или другого течения или направления и, не разобравшись во всем, делает по какой-нибудь детали свои губительные выводы о целом.

О приведении в порядок этого архива я мечтал много лет, и наконец мне удалось в 1923 году создать Институт художественной культуры, в котором и начал разбираться с накопившимся материалом. И вот точно так же пришла комиссия, выдернула листок и сделала вывод, губительный для всей работы Института художественной культуры.

История жизни искусства полна сдвигами. Эти сдвиги были более или менее длительными. Следовательно, и идеология, и методы были тоже более или менее длительны. Но чем ближе к нашему веку, тем сдвиги происходят чаще. Следовательно, становится короче целесообразность методов. Возникают группировки, течения, направления, которые воздействуют на жизнь художественных академий и школ, на молодежь и в конце концов даже на педагогов, которые под напором учащейся молодежи поддаются и стремятся примениться к требованиям учащихся. Другие твердо стоят на известном методе и стремятся во всю силу провокацировать то или другое течение (здесь хочу увековечить имя одного из педагогов, а именно — Слободянюк-Подолян[2]), которые проводят экскурсию по выставке картин, объясняя в очень развязном тоне, что супрематисты потому левые художники, что пишут свои картины левой ногой.

Итак, получая от течений искусства воздействия и толчки, молодежь и педагоги невольно изменяли свою точку зрения, свое отношение к миру, предмету. Но, не зная ни свойства толчка, ни причин, ни методов течения, получали результаты такие, как бывают от толчков землетрясения, т.е. мы получаем груду развалин или хаос <из> некогда стройного города.

Получив такую картину на своем холсте, таковой художник иногда выдавал себя за левого, а иногда со страшною злобностью нападал на <новейшие> течения. От неправильного понимания и изучения направления или того, или другого течения вносилась неправильная точка зрения, которая имела и губительные выводы для последнего тем, что мешала обществу воспринять то или другое течение в правильном их виде.

История искусств может нам дать много фактов, характеризующих смену формальных сторон искусства и мировоззрений, а следовательно, от этой смены зависела и смена методов художественного образования.

История является свидетелем всех воздействий искусства извне на порядок, установленный в художественных училищах.

История нам может показать развитие жизни искусства вовне и натиск последних на окопавшееся одно течение или одну точку зрения этого течения на

мир. История нам может показать и смену методов и воззрений в самой академии художеств.

Глубокое прошлое истории искусств богато школами, или течениями. Но все эти школы, или течения, были установлены на базе одного направления, а именно: изобразительного искусства, в которое каждая школа-течение привносило свой характер как элемент, отделяющий ее от другой школы.

Изобразительное направление устанавливало свою идеологию, т.е. точку зрения на мир, и в соответствии со своей точкой зрения устанавливало и свою методику художественного образования или формирования того или другого содержания, которые имели незначительные изменения в течениях того же порядка.

Ну вот, мы докатились до конца 19 века и начала 20 века. За этот период времени возникло множество течений — с одним направлением беспредметным, или неизобразительным. Конечно, идеология как мировоззрение изменила отношение к явлениям мира и стала как бы противоположно направлению изобразительного искусства. Эта противоположность главным образом выражалась в методах формирования содержания самой жизни.

Следовательно, и методы преподавания художественного образования, очевидно, должны быть другими. Эти два направления я бы характеризовал так: что первое направление — изобразительное имеет своим лозунгом мир «как образ», другое — беспредметное — мир «как ощущение». Поэтому в беспредметном искусстве не столько играет роль образ предмета, его формальная сторона, сколько существо самого содержания. Поэтому примирить эти два направления на первый взгляд очень трудно, ибо они расходятся в методах выражения.

Но если мы углубим анализ в изобразительное направление и проанализируем то или другое произведение, то мы сейчас вскроем интересующий нас вопрос во всей силе. Анализ нам покажет, что ни один художник, принадлежащий изобразительному направлению, по своему существу не изображает исключительно одну формальную сторону натуры. А если он и изучает ее формально, то лишь для того, чтобы в будущем выразить — формально — в формах, т.е. уже в образе то или другое содержание или ощущение.

Из этого будет следовать два метода. Один идет к выражению качеств духа через изучение натуры, т.е. изучение образа, другой — через поиски в натуре формирующего абстрактного элемента для выражения тех или других ощущений. Таким образом, источником для обоих направлений является натура. Итак, изобразительное искусство имеет множество течений, к которым я зачисляю течение, называющее себя реализмом, т.е. такое течение, которое имеет в

виду привнесение в тот или другой вид натуры элементы творчества самого художника.

Диапазон новых течений огромный. Сюда входят и реалисты, импрессионисты, ван-гогизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, супрематизм, сюрреализм, симультанизм, синтетизм, неопримитивизм, мерзизм[3], мистицизм и другие.

Это формы современной жизни искусства, находящиеся за пределами жизни академий художественных школ и научных исследований. Таким образом, наша современность богата накоплением всевозможных экспериментов и опытов в области пластических искусств. А следовательно, этот опыт дает нам богатый материал для формирования методов художественного образования. Изучая этот богатый опыт, мы только сможем внести существенные поправки и в существующий метод художественного образования.

Мы, современники, не должны следовать тем примерам, которые были раньше в истории. История должна научить нас смотреть иначе на явления, которые, благодаря неправильному отношению педагогов и художественных советов к новым течениям или направлениям, приводили данное училище или методы к разрухе. В результате этого были исключения безусловно всегда талантливых бунтарей из школ и оставление случайного большинства.

Мы эту разруху должны предупредить и поставить очаги художественной культуры на правильный путь и метод. На этот путь мы можем стать только тогда, когда создадим особый институт художественной культуры, в котором и будут исследованы все виды и их изменения в искусстве. Проверенные и разработанные исследования течений пополнят методы.

Исследовательский институт — это тот фильтр, который даст наилучшие освещения учащимся об явлениях в искусстве. Все упорство художественных очагов рано или поздно, но всегда побеждается тем или другим течением.

Но такие победы в неорганизованном виде будут только повторением прошлого. И, таким образом, не разрешат вопроса о художественном образовании вообще, а только в частности, т.е. в кругозоре одного течения.

Я не буду приводить всех примеров из истории жизни академии художеств, я возьму только один пример, который имел место в Академии художеств в бытность в ней Крамского, который от лица товарищей заявил совету, что они, “не смея думать об изменении академических постановлений, покорнейше просят совет освободить их от участия в конкурсе”[4]. Таких недовольных было двенадцать человек, в числе которых был Крамской, Константин Маковский, Дмитриев-Оренбургский, Литовченко, Лемох, Морозов, Корзухин, Жуковский[5] и др<угие>.

Причиной этого выступления было опять-таки известное воззрение. Они были реалисты, но не классики брюлловского типа.

Из дальнейшего развития художественной жизни мы видим, что их точка зрения победила, они стали во главе Академии художеств и установили единый метод реалистического передвижн<ическ>ого искусства, на котором наша современность хочет держаться и до сих пор.

Но жизнь идет своим чередом, а академия Маковского своим[6]. В жизни зарождалась новая точка зрения на реализм. Зарождались и новые методы. Начали вырисовываться новые имена: Серов, Коровин, Врубель, Пастернак, Малявин, Архипов, Иванов, которые овладели другой академией <, академией> Москвы (Москов<ское> худ<ожественное> училище). Эта группа художников организовала в противовес передвижничеству Союз русских художников[7]. Итак, Союз русских художников, овладев московским художественным училищем, закрыв накрепко двери в эту уже левую академию Москвы, установил методы художественного образования, соответствующие воззрению Союза русских художников. А в жизни организовались опять новые люди, которые вновь воздействовали на жизнь художественную московской школы. Ни Серов, ни Коровин, ни весь Совет училища не учитывали этого. Из среды московской школы вновь выдвинулась группа бунтарей, в числе которых были Павел Кузнецов, Уткин, Крымов, Судейкин, Сапунов, Ларионов и Гончарова. Появилась «Голубая роза». Дальше появилась еще одна группировка, сезаннистов, под названием «Бубновый валет», в числе которых были Кончаловский, Машков, Лентулов, Бурлюк, Гончарова, Ларионов, Фальк, Куприн, Рождественский и другие. Многие из этих двух группировок ныне являются профессорами московской школы.

Конечно, все это было не очагом художественной культуры, а результат<ами> самой жизни. Эта жизнь и является на вид как бы дезорганизующим началом статически установленной программы и методов скопившегося течения в школах. Таким образом, жизнь была насыщена разнообразием мировоззрений и методов искусств. А художественные училища во главе с педагогами хотят существовать на однообразии. Жизнь всегда бьет художественные училища и программу силою своих новых достижений потому, что художественные училища приспособлены больше к посредственному большинству, нежели к выдающимся натурам. Эта посредственная масса учащихся всегда является устойчивой и всегда доводит свое дело до конца, т.е. до диплома, до удостоверения.

Почему у последней среды является эта устойчивость и желание сидеть на одной незыблемой программе и на одном методе<?> А другая группа, меньшинство, всегда протестует и вносит разлад. По моему мнению, это происходит

потому, что посредственная среда имеет в виду исключительно диплом, принимает во внимание будущее свое социальное положение. Вторая группа — меньшинство — фиксирует свое внимание больше всего на проблеме в области искусства, и это <ее> заставляет искать тех или других средств в самой жизни новейших течений. Для этой группы диплом является тем заграждением, которое революция называет баррикадами.

Итак, наступила Октябрьская революция. Наступил момент новой организации жизни и всех ее функций, в том числе и функции художественной. Студенчество художественных училищ само по себе, не дожидаясь реформы, избрало новых профессоров всех течений, которые были раньше за бортом академии. Такой факт был единственным в истории искусств.

Таким образом, лицо художественной школы стало многоликое и многообразное. Одноликость программы, однофакультатность с одним методом была уничтожена самой революцией. Все новейшие течения стали предметом изучения студентов во всей полноте. Таким образом, студенчество было удовлетворено созданием свободных мастерских. Революционное государство утверждением свободных мастерских тем самым признало правильным совершившийся факт. Но такой факт новой постановки художественной школы все же не был поставлен на правильный путь. Художников нужно было организовать. Но организовать было некому. И художники сами по примеру прошлого создали художественный совет. Но оказалось, что такие советы возможны были только в том случае, когда училище стоит на одном течении или одном методе. В данный же момент такой совет был не возможен, так как каждая свободная мастерская имела свою точку зрения, свои методы выражения и враждебна была тем самым настроена против других мастерских. Здесь требовалось какое-то управление, которое управляло бы административно-хозяйственной частью и вмешивалось бы в ту или другую программу свободных мастерских. А государство, утвердившее принцип свободных мастерских, должно было бы удовлетворяться той разнообразной продукцией, которую производили бы мастерские. Это была одна сторона, которая разрушала принцип свободных мастерских. Другая сторона, разрушающая тот же принцип, — было студенчество, которое, получив многообразие в новой школе, стремилось к постижению и изучению этих новых явлений. Несмотря на то, что в своих желаниях и стремлениях студенчество было право, тем не менее частым перекочевыванием из одной мастерской в другую <студенты> дезорганизовывали дисциплину каждой мастерской. Эта сторона была самой губительной, ибо вместо практической работы студенты и профессора вели больше дискуссионные прения о теориях и идеологиях того или другого те-

чения. Ясно, что такое положение было ненормально. Вот в этом ненормальном положении был виновен, может быть, Наркомпрос, который не сорганизовал общие кафедры по освещению новейших течений в такой форме, чтобы не нарушить общего хода работы всех мастерских.

А для этого нужно было бы создать формально-теоретические и опытные отделения, расширяющие диапазон профессиональной стороны, добытой в новейших опытах течений, по подобию медицинского института, в который привносится тот или другой опыт, проделанный над той или другой болезнью и того или другого исследования в области микробиологии, хирургом.

Итак, перекочевки студентов и брожение шло дальше. Это заставляло художественный совет искать какой-то крепкой программы, которая закрепила бы студентов и установила бы твердую дисциплину. Но эти поиски привели к тому, что часть профессоров постепенно была выведена из строя и оставлена более умеренная профессура. С другой стороны, поднятая травля в прессе против всех новых течений вывела из строя последних, и установилась одна линия изобразительного искусства. Художественные школы, таким образом, вернулись к дореволюционной форме и методикам преподавания.

Отсюда изобразительное искусство было признано вновь здоровым началом и метод его признан единственным. Жизнь же искусства новейших группировок была выброшена за стены художественных училищ и продолжает развиваться прежним ходом. А жизнь художественных школ сама по себе варится в собственном соку.

Но из всего этого видно, что по официальным данным художественная жизнь училищ протекает вполне нормально, а следовательно, не требует никаких реформ, никаких привнесений со стороны новейших искусств, их методов и опытов.

Поэтому повторяю, что факт того, что секция ИЗО Сорабиса возбудила вопрос о методологии и идеологии искусства в художественном образовании, мне является неясным, ибо причина, которая вызвала таковой вопрос на обсуждение, была высказана самой школой.

Но если это не так и вопрос о пересмотре методологии и идеологии является нужным, то возникает другой вопрос, чем пополнить существующие методы в художественном образовании, если начисто отвергнуть все опыты новейших течений в области всех видов искусства<?> Поэтому мне кажется, чтобы усовершенствовать современные методы художественного образования, необходимо использовать все достижения новейших течений. Несколько собраний секции по этому вопросу выяснили, что не все благополучно стоит в художественной куль-

туре, что замечается снижение последней. Это снижение объясняется слабой постановкой художественного образования в школах второй ступени, благодаря чему вузы получают мало подготовленный контингент учащихся, и потому сами вузы должны быть снижены до техникума. В-третьих, такое снижение замечается не только в художественных школах, но, по замечанию ораторов, это снижение видно даже на свободных выставках по-за пределами вузов. Это говорит за то, что жизнь художественная, которая была всегда бродильным грибком, шла впереди, сегодня стала ниже всякой силы, способной дать бродильный экстракт.

Таким образом, мы пришли к падению, вместо того чтобы стать образцом для Запада.

Мне думается, что эти факты и побудили ИЗО-секцию поставить вопрос о пересмотре жизни искусства и поднятии ее качества не только в школах художественного образования, но и вообще в жизни.

Правда, этот вопрос поднят, по заявлению председателя ИЗО-секции тов. Плешакова, левым крылом секции, что крайне мешает дать анализ того, что действительно ли этот вопрос является общим вопросом всех членов секции, или это есть случайный каприз, недовольство левых тем фактом, что в художественных школах нет новых течений. Но собрания обнаружили, что вопрос о пересмотре идет и со стороны некоторых членов правого крыла и что тов. Эссен, будучи ректором вуза[8], с очень сильной установкою точки зрения на укрепление одного правого крыла, тоже высказывает свое мнение о недостатке бродильных грибков. Профессор Савинов[9] хотя и указывал на недостатки художественного образования, все же никто <другой>, ни он сам не говорил о недостатках иных, как только о недостатках изобразительного искусства.

Отсюда можно сделать вывод, что вопрос, поставленный левым крылом ИЗО, требующем реформы слева, является не по существу, хотя является существенным вопросом в смысле расширения диапазона знаний художественной культуры. Но так или иначе целый ряд собраний по этому вопросу выявил некоторые предложения и точку зрения на создание тех положений, которые бы дали возможность расширить те знания, которые были добыты опытом новых течений. Отсюда возникло предложение создания курсов по усовершенствованию художников и, второе, — создание исследовательского института по художественной культуре вообще при вузе или как учреждения самостоятельного. И действительно, создание института художественной культуры при вузе явилось бы одним из учреждений, которое разработало бы все вопросы по всем видам изменений искусства, сосредотачивая свой научный уклон к профессиональной и педагогической стороне дела.

Изучение всех видов профессиональной стороны искусства дало бы ту нужную выборку элементов для создания новых методов и вещей.

Такой институт был бы большим завоеванием в художественной жизни.

Институт, связанный с вузом, явился бы только той кафедрой, с которой бы в организованном плане давалось освещение по вопросам искусства, не нарушая общего порядка и практических дисциплин учебных занятий.

Создавая исследовательский институт как научную профессиональную надстройку, мы сможем в будущем подвести подлинную базу под художественные школы. А все достижения исследовательского института, проверенные в опытных отделениях, могут быть применены в преподавании и изменении метода.

Только тогда и курсы по усовершенствованию художников-педагогов найдут свое место при институте художественной культуры как единственно правильно организованная связь с художественным образованием в школах.

Итак, позволю себе еще раз напомнить, что такой исследовательский институт не будет являться параллельным <ни> существующей Академии художественных наук, ни Институту истории искусств, ни Академии материальной культуры[10], ибо в последнем не разрабатывается и не исследуется профессиональная сторона видов искусства, техника современной художественной культуры. Поэтому и институт имеет свой кадр<овый состав>, в котором участвуют не только искусствоведы, психологи и физиологи, но и профессионалы-художники, ведущие исследовательскую работу.

Итак, исследовательский институт можно мыслить в двух видах: малого института и большого.

Малый институт отличается от большого тем, что в малом институте вопросы исследования ограничиваются исключительно профессиональной стороной, в котором изучается живописная культура видов, скульптурная культура и архитектурная.

Большой институт включает в себя малый, добавляется

Отделом декоративных и плакатных искусств, экспериментальным <отделом> практических применений.

Дальше — имеет лабораторию по анализу цвета и формы, пространства и изучение восприятий и реакций художника в плане психо-физиологическом.

Второе: имеет лабораторию по исследованию воздействия восприятия и реакции поведения художника в плане психо-физиологическим,

и третье: имеет отдел методологический, в котором происходят исследования методов и педагогических подходов к художнику, опыты с новыми методами, и их применением, и

четвертый отдел: опыты в профессиональном плане.

6/IV.28 г. К.Малевич

Биографический очерк

Данная записка явилась результатом моего анализа над Изобразительным Искусством и беспредметным, который постепенно передвинул мое мышление к общему анализу мира и выводу того, что мир не может быть другим миром, как только миром беспредметным. Записывая свои мысли, я их назвал общим заглавием “Мир как беспредметность”. Этот мир не может иметь образа. Это мир внеобразный, вне представления находящийся, никогда не постижимый сознанием, ни даже подсознанием, в котором есть некоторая родственная функция и связь с верхним сознанием.

Эта связь подсознания <с сознанием, их> родственн<ость> <подтверждаются> тем, что он<о, подсознание,> все восприятия и воздействия извне явлений до некоторой степени усваивает и подготовляет свой реактив для верхнего центра сознания, базирующегося на своих анализах готовых реактивов и оформляющих их в камере своих представлений в логически построенный образ.

Таким образом, верхнее сознание — это окончательный центр наивысших психических видений, логически осмысливаемых и потому становящихся ложью заново построенной новой действительности и нигде в мире не существующего образа.

Поэтому верхнее сознание есть сознание актера, разыгрывающего представляемые образы, которые вводятся в логическую рамку по своему содержанию. Жизнь, творимая сознанием, есть результат этого верхнего актерского сознания, которое и рождает роли для своих актеров; в этот театр жизни входят все поголовно те, которые изображают из себя ученого, математика, администратора, вождей, идейных людей, всех служащих и т.д.

Но, однако, вся наша жизнь как бы не рассматривается театром, а считается какой-то действительностью, которая должна быть театрализована, и для этого нужен новый штат все тех же, от молотобойцев <и> нищих до генералов, вождей, от неучей до гениальных выдумщиков-ученых.

Эти-то люди, театрализаторы, и должны стать теми артистами, которые смогли бы хорошо себе и другим “представить артистов дейст-

вительной жизни". Казалось бы, зачем создавать другой штат уже существующих в жизни артистов, которые бесподобно, без всякого грима разыгрывают блестящие свои роли. Возьмите любого начальника любого учреждения и всмотритесь в его лицо, в его посадку, походку, мимику, и вы увидите подлинного, без грима артиста; возьмите любого служащего, и вы заметите в каждом гениального артиста; обратите внимание на его осанку, походку и выражение лица, следуйте за ним из второго или третьего этажа от самой конторки, за которой он исполняет роль буха <бухгалтера> или счетовода, когда он направляется с докладом к начальству, <и> вы заметите, что лицо его, когда он встает из-за конторки, набрав несколько папок бумаг, испещренными цифрами, страшно могущественно, грозно, — тогда пусть никто к нему не подходит <из> сидящи<х> за исходящим или входящим журналами, мало того, тогда к нему нельзя подходить даже директору какого-либо научного или музейного учреждения из провинции, до того он грозен и страшен.

Но вы замечаете, что на каждом повороте лестницы и коридор<ов> лицо его, хотя и грозно<е>, ничего не замечающее, <и он> шествует и не уступает дороги ни курьеру, ни там другой мелочи, разыгрывающих небольшие роли, все же по мере приближения к двери главка, держателя роли нач <начальника> учреждения, его лицо, осанка, походка до того изменится, что вы никогда бы и не узнали, что это тот самый человек, который недавно проходил по коридору. Наконец, руки его бережно и нежно тронули ручку двери, сердце забилось, лицо побледнело, тело расслабло, вид его тогда похож на провинившегося лягаша[1]; дальше уже не следует идти, ибо в кабинете нача <так!> он уже полное безличие.

Я лично столько испытываю удовольствия, когда бываю в учреждениях, рассматривая всех артистов "действительной жизни", которые и не подозревают того, что они гениальные артисты, разыгрывающие роли заведующих отделами; грозное их лицо, их занятость и серьезность к делу, их повеления их секретар<ям> — это лучше выдумать нельзя. Я всегда их рассматриваю как артистов, разыгрывающих в этом большом театре жизни свои роли.

Каждый из них также представляет себе мир в разных образах и разных обстановках, соответствующих тому или другому образу, в силу чего возникают и разные театры, т.е. производственные предприятия. Поэтому вся жизнь, ныне созданная, есть явление воли и представления, которым<и она> и реализуется в тот или другой образ или предмет, но в действительности в мире нет ни предмета, ни образа, ни даже воли, ни представления, поэтому мир как образ существует только в наш<их> психовоображениях и представлениях, но нигде больше.

Все же производство предметов, т.е. создания ансамбля той или другой постановки в жизни, ничуть не действительнее бутафорных копий с копий существующего в жизни явления. Так же на другой день или третий наилучшие изобретения в жизни становятся хламом, каким-то ложным представлением о какой-то действительности, нам никогда не ведомой, не известной, сознанием никогда не усвоенной, но вечно представляемой, в силу чего возникает рисунок не с действительности, но того образа, который нам представляется.

Поэтому будь то художественное произведение, изображающее явление, или машина утилитарного порядка — всё это только явления каких-то психопредставлений о какой-то существующей действительности.

В таком положении здоровья человек находится с первого момента, когда он начал представлять и проявлять волю к реализации своих представлений. Представления его принимали все острее и острее форму, нервная система ста<нови>ла<сь> все активнее, ибо воля его ста<нови>ла<сь> все сильнее и сильнее и настойчивее.

Первым его представлением были, скажем, представления орудий, облегчающих достижение пищи, — а мы в результате видим бесконечное множество технических орудий, для выработки которых нам уже нужны огромные фабрики, заводы, учебные и ученые учреждения и множество рабочих рук для того, чтобы реализовать то представляемое благо, которое преследует нас.

Итак, от этого представления мы имеем огромное производство, называемое индустрией; развитие индустрии вовсе не зависит от развития той или другой экономической структуры, но <от> развити<я> прогрессии наших психопредставлений. Таким образом, люди благодаря своему психопредставлению и воображению создали какие-то подобия предметов и, можно сказать, из ничего, ни из какой действительности создали психический свой мир, который уже в некоторых случаях делается действительным. Но если бы эта действительность была результатом реализации подлинности, тогда бы вещи стали неизменными, но оказывается, что такой вещи нет, ибо нет действительности, а если бы была достигнута действительность, тогда бы и наш<и> психопредставления либо не прогрессировали, либо совсем исчезли, тогда мир казался нам недвижным и внеобразным, т.е. беспредметным.

Итак, с той поры, когда человек представил себе Бога, которого никогда никто не видел и видеть не будет (как сказано), следовательно, с той поры человек уже решил, что действительность никогда никто не видел и никто видеть не будет.

Поэтому Бог существует лишь постольку, поскольку человек его представляет. На основе своих представлений он и создает религиозное производство

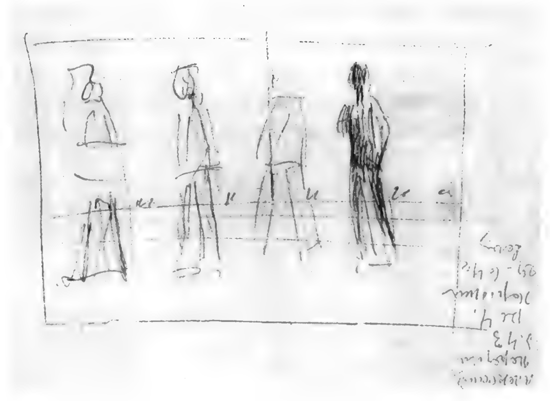
и все образы Богов; отсюда всякий образ есть не что иное, как воспроизведение копии человеческого представления, которые многие уже принимают за действительность.

И третья форма человеческого проявления есть художественные представления о красоте, или эстетическое восприятие мира; но вот в этом третьем мне уже кажется, что наступает или сводится уже на нет то проявление <представлений>, которое, я полагаю, связывает <обуславливает> мою первобытную связь с неведомой мне действительностью мира, или же оно начинает заново появляться и тем самым приближает меня к близости приобщения к действительности.

Итак, можем ли мы представлять себе красоту? Мне кажется, что если мы можем представлять себе Бога или машину, то красоту представить себе не можем. Мне думается, что скорее красоту мы можем ощутить, чувствовать, но не представлять. Если это так, то тогда должно все в мире быть иначе, ибо ощущать и представлять — две вещи разные, а потому и разные последствия возникнут, ибо мне кажется, что ощущать значит касаться <мира> физической стороною, а представлять — психическою.

Поэтому в одном случае возникает “Мир как образ-предмет”, <во> втором “Мир как ощущение” — не образ и не предмет. В первом случае идет насыщение моего сознания, может быть, отчасти подсознания, во втором идет насыщение моих чувств, ощущения, или моего всего организма, или моего сердца; я получаю перемену состояния моего тела, как от теплоты и холода, что существует вне преломления моего психоцентра. Поэтому в первом случае возникает идея, во втором не возникает.

Или же все виды Искусства, по существу беспредметные, зависят от того, через какие предприятия беспредметное ощущение проводится. Если, скаж<ем>, ощущение живописное будет проведено через клеточку <идеи>, ведающей религиозным психическим строем, тогда в самой живописи возникнут соответствующие образы. Если же живописные ощущения будут проведены через ту или другую идею политического дела, то и образы соответствующие возникнут в живописи. Если же живописные идеи будут проведены через



К.Малевич. Мать с младенцем и три фигуры. Начало 1930-х годов

производство промышленное, то не только в живописи возникнут те или другие прикладные формы, но и будет уничтожено и само ощущение живописной “как таковости”.

Поэтому люди никогда себе Искусства не могут представить вне предмета, вне образа, ибо в выражении образа и полагают Искусство; без образа нет Искусства, ибо в чем же его выразить<?> Но вот оказывается, что наш век обнаруживает иную точку зрения на Искусство, и Искусство находит выражение ощущения, в котором нет лика.

Итак, если Искусство пришло к тому виду, в котором нет образа, то очевидно, что в Искусстве нет и идеи, т.е. нет тех изобретательских концепций, благодаря которым художник может выразить образ, — другими словами сказать, в художнике нет того Искусства, через которое он смог бы выразить представляемый образ. Но оказывается, что таковые положения бывают в Искусстве художника, когда в его представлении существует образ, поэтому трудно, может быть, даже невозможно найти такого художника, который бы сказал, что “да, я благодаря своему Искусству выразил образ в полном совершенстве”.

Тогда бы такой художник смог бы учить других своему Искусству для того, чтобы другие художники могли тоже выражать свои образы. Но таковых нет художников и нет таковою Искусства, ибо каждая личность в своем представлении имеет свои образы, а следовательно, должна иметь и свою технику для выявления образов.

Итак, художники еще не выявили, не изобразили совершенного образа только потому, что не знают действительности. Инженер не может изобрести совершенного технического орудия, ибо не может его представить окончательным и действительным, поэтому нет той техники и нет того Искусства, которые смогли выразить действительность.

Какой же смысл всего того, что делает человек, какой же смысл всех его движений, усилий, всего его адского труда, какой имеют смысл его заводы, фабрики и церкви, раз ни один образ не может быть обращен в действительность, раз все то, что он делает, только т<о>, что находится в его представлении, за верность которого нельзя ручаться; нельзя ручаться за то, что если будут реализованы человеческие представления, то они станут действительностью, очевидной и осязательной.

Вся очевидность и осязательность тоже ничего не говорят о действительности, так как и очевидность, и осязание равно ничего нам не сообщат о действительности.

Итак, мы на самом деле все реализованные представления принимаем за действительность, но не осознаем, что совершенства нет, нет абсолютной вершины достижения, <чем> пробуем оправдать все наши нелепые поступки и все наше поведение; не существует, таким образом, и ничего вечного и постоянного. Таковое заключение опровергает всю целесообразность нашего усилия и труда.

Но, с другой стороны, мы же утверждаем, что есть совершенство в мире, в котором ничто не умирает и не рождается, и если нет Мира постоянства видового, то материя сама по себе бессмертна, неуничтожима, как Бог в религиозных утверждениях.

Следовательно, мир достиг той абсолютной вершины, в котором уже сущность становится неизменной во всех видах, частица материи во всех видах есть той бессмертною неизменною частицею, как в религиозном утверждении частица Бога.

Отсюда можно сделать вывод, что и мы, люди, есть те же виды в ряду всех видов мира, с тою же неизменною сущностью материи или Бога, и потому смерть нашего вида ничуть не различается от исчезновения облака, сущность наша неуничтожима, неуничтожима наша действительность, ибо наши представления, наш психический мир равно никакого значения не имеют, так как мир наш психический — мир ложный, который впоследствии становится действительностью.

Этот мир психический препятствует нам ощущать себя как материю вне воли и представления, мешает нам опуститься или выйти по-за пределы сознания и за пределы разума, ума и воли. Ум, разум, воля, представления — наши фетиши, или это те орудия или та техническая сила, те специальные отделы, спецы, которым поручено разузнать все, разведать, осознать и дать реальную или действительную картину того таинственного, находящегося по-за умом, непонятного человеку. Но все эти спецы после неимоверной работы тысячу лет назад и теперь до сих пор не могут узнать “личности”, стоящей по-за умом, разумом. Эти спецы встретили “Мир Масок”, за которыми скрыта действительность, <и с нее> маски сорвать не удается.

Маски, таким образом, и будут нашей действительностью, а классификация их разного вида будет нашим бессилием, поэтому неведомая каждая личность имеет свой паспорт с приблизительными приметами и именем и фамилией, как тела имеют формулу своего состава.

В этом случае наступает безвыходное положение органа сознания, ума, разума, — безвыходное положение в том, что осознание действительности по-

за пределами их сил и компетенции, хотя они целиком возникли для этой цели, от них требует этого еще более таинственное начало в человеке, его Я; под этим звуком Я и нужно разуметь это начало.

Безвыходное это положение объяснить можно тем, что все материалы для определения действительности поступают не из действительного мира, но из Мира “как представления”; в руках сознания, ума, разума есть воля, но эта воля в борьбе с представлениями затрачивает впустую свои силы, противопоставляя свои орудия представленного мира действительному миру.

Таким образом, благодаря своим представлениям я не только что хочу узнать действительный мир, но хочу использовать его для построения своего мира представляемого, я хочу переформировать мир действительный в мир представлений, ибо в другом мире жить не могу в том психическом состоянии, в котором нахожусь сейчас.

Но для этого, чтобы победить силу действительного мира, у меня должны быть какие-то технические силы, мало того, я должен знать и действительность сил мира для того, чтобы обезвредить его. Но это для меня закрыто, и я отказался от узнавания его истины, его абсолютности, его совершенства — это ничего мне не известно и закрыто.

У меня остаются одни средства — это наблюдение за силами действительности и великая осторожность в проделывании над ними опытов. Все эти опыты я стремлюсь использовать для тех образов, которые существуют в моем представлении, ибо только при использовании действительных сил может существовать психический Мир моих представлений.

Так в моем мире представлений возник Бог и церковь, по которым человек построил весь свой быт, так в моем мире возник топор, автомобиль и фабрика и завод, по которым я построил часть своего быта. Так же возникло Искусство или нет<?> И приходится сказать, что нет, Искусство не возникло, <оно> так и не произошло от первых двух, но оно использовано этими двумя как сила, при приложении которой быт, и религия, и автомобиль становятся художественными.

Общество тогда использовало человека, обладающего способностью передавать вещам нечто, после чего они воспринимаются не только утилитарно, но и эстетически; эта потребность общества обнаруживает в нем существование не только восприятия явлений и творения вещей исключительно утилитарно, но и эстетически. Раньше, мне так думается, в глубоком прошлом человек воспринимал многие явления в чистом их эстетическом виде и выделывал вещи исключительно в эстетическом плане, не совмещая эстетичную форму с утилитар-

ной, он воспринимал кусок цветного лоскута беспредметно, он ему казался сам по себе красивым, и только потому, что он воспринимал его эстетически, он приобщал этот лоскут к себе, ибо и сам желал остаться таким же беспредметно эстетическим для восприятия себя другими людьми.

Поэтому мне кажется, что приложенный кусок не является чисто прикладны<м> для того, чтобы утилитарная вещь выиграла, наоборот, сама вещь или человек хочет целиком стать беспредметным, прекрасным и, одев на себя лоскуты или орнаменты, хочет уничтожить всю свою функцию утилитарную.

При таком отношении Искусство становится в глазах общества той высшей Культурной точкой, к которой приобщалось все; в Искусстве того или другого Мастера явления получали свое завершение. И если бы продолжалась эта линия дальше у общества, то в настоящее время мы бы имели “Прекрасное царство”. Мы бы имели совершенно новый план построения нашей жизни и нашего быта, и наши экономические условия развивались <бы> совершенно иначе, слова “экономия”, “экономичность”, “капитал”, “утилитарность”, “труд” были бы ископаемые ихтиозавры.

Но, к сожалению, наше психическое состояние галлюционировало в другую сторону, и изменились в силу этого и отношения к тому началу, которое общество назвало художественным, а это влечет неизбежно к отделению художественного начала от всех экономических утилитарных начал.

Если это не случится сейчас, то оно случится в будущем, при условии, конечно, того, что художники поймут свою идеологию или, скорее, свою природу, и с другой стороны — если сильная прогрессия, развивающаяся по линии восприятия явлений экономически, не уничтожит окончательно природу художников.

Если это до сих пор не случилось, то лишь благодаря тому, что люди еще не <и>зжили восприятие явлений эстетически, что это ощущение еще не атрофировалось.

Но случится это так или иначе. Но в нашем веке обнаружило Искусство свою подлинную природу, Природу беспредметную в противовес как бы предметной линии жизни. Этим самым обнаружилось в 20 веке два психологических момента, два психических состояния.

Одно состояние <— это то>, в котором развиваются все острее и острее воображение, ви́дения, представления, идеи, идеологии по линии ви́дения благих образов, которые, реализуясь в утилитарный целесообразный предмет, принесут нам те блага, те удобства, которые существовали в абстрактном представлении.

И другое психическое состояние — это <состояние> художника, которое совершенно очистилось <от> образов, их представлений и стало беспредметным. Новый художник стал как бы вне психического ви́дения мира, и каждое явление видов <мира> уже не кажется ему видами и образами, он не воображает, и не представляет, и не ищет, он ощущает в каждом явлении только тот элемент, к которому развита способность восприятия; таковы, например, живописные элементы в том или другом явлении, динамические и т.д. Ощущая живописные явления, живописец их не собирается осознать и представить в каком-либо образе, он становится как бы лампой, которая зажглась, как только воткнули вилки в штепсель.

Живописец горит не головою, а грудью; этим хочу сказать, что сознание его играет совершенно ничтожную роль, ибо оно подавлено пламенем нутра его сердца. В сердце и темперамент зажигается его иногда с большой силой, которую люди называют безумной. Это безумное горение бывает у одних, у других оно горит неярко, у третьих совсем не горит, ибо работают иные функции сознания, которое зачастую тушит все живое.

Вот такие разницы произошли с художником в начале 20 века, он в своем проявлении становится природою, но не обыкновенным человеком, находящимся <во> все большем и большем состоянии видений и представлений идей. Нет у него больше идей, которые бы рисовали блага и неслыханные по удобству утилитарному и идеологическому “царства небесные”, он вне идеологий, как вся физическая природа.

Но поскольку его хотят использовать, постольку он противопоставлять должен свою мысль, а это уже значит, что он должен прибегать к анализу своего дела и представлять, и тем самым хочет уже увидеть истину и противопоставить ее другим истинам, другим точкам зрения на его дело и дело тех, которые <ис>пользуют художника.

Но использовать художника нельзя, использование его сил не сможет уничтожить его сущности. Если ему велят сделать видовую картину, в которой будет изображен быт, или заставят его написать портрет



К.Малевич. Мистически-религиозный поворот формы. Около 1930

идеолога, то это еще не будет означать уничтожение существа самого художника. Видовое в будущем исчезнет, как исчезают облака в пространстве, но это еще не значит, что сущность материи исчезла, все видимые нами облака есть наши только представления; на самом деле облако не существует как некое отдельное тело, “облако”.

То же самое не существует и портрета данного идеолога, ибо форма — это простая видимость, представление; остается в конце концов та на холсте материя цветная, которая воздействует на нас силою своего качества, остается первобытность, из которой выскочили все представления “злых и добрых духов”.

“Злые и добрые духи” — вот вечное видение человеков, эти духи составляют или являются единственным содержанием жизни человека; борьба с этими духами идет бесконечно, и до сих пор нет еще той идеологии, которая бы рассеяла этих духов, которые <лучше> бы не мешали <человеку> жить.

Нет той идеологии, которая бы окончательно выяснила добро и отделила его от зла; добро и зло неустойчиво, добро — оно же и зло, и зло — оно же добро. Бог милостив, следовательно, он бывает и немилостив; в одном случае Бог приемлет Дьявола, и <в другом —> Дьявол приемлет Бога. Это по линии Религиозного дела.

Тоже не лучше обстоит и по линии наших экономических “религий”. Религий потому, что ни одно экономическое предприятие не разрешимо прежде, чем не будет отслужен молебен; для того, чтобы дело шло хорошо, нужна идеология, известная прежде всего точка зрения на Мир, материю, <нужно> Мировоззрение, Мироисповедание. Верит ли человек в материю или дух, соединяет он это все вместе или же нет, признает ли он физику, психику, мистику духа или одну рефлексологию — от этого и будет зависеть та экономическая благодать, которую человеки хотят получить.

Единое вероисповедание становится обязательн<ым> для каждого, ибо иначе не быть тому экономическому благу — благо наше в коллективе, но не в пребывании индивидуально<м>, анархическо<м>. Поэтому Социализм может быть только тогда, когда не только будут все верить в Социализм, но будут все верить в материальность Мира.

Христианство достигнет только тогда “царствия небесного”, благоволения на земле, когда Евангелие будет оглашено во всем мире устами каждого человека.

Таким образом, из моего размышления вытекли два пункта, или два мировоззрения. Одно мировоззрение ставит во главу угла экономическое материальное благо, другое проповедует главным образом духовную истину, пренебрегая

экономическою стороною жизни. Отсюда проистекают все вопросы устроительства и бойни за благое царство как духовное, так и материальное экономическое.

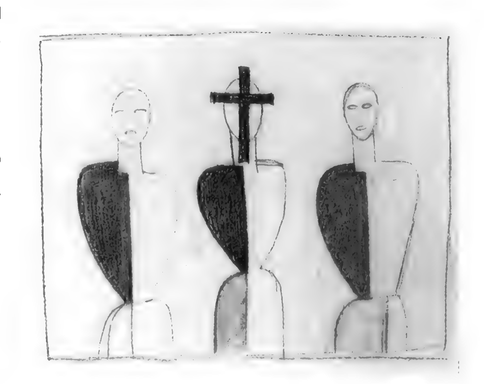
Все люди, принимая мировоззрение христианства, имели в виду, что, приняв его, они наконец получат благую жизнь, — но вот проходит уже две тысячи лет, и кроме ужаса, нет больше ничего. Тогда некоторые из христиан пришли к той мысли, что Христианство обманчивое мировоззрение, что мир благой в Христианстве был только кажущийся, что звезда, которая привела пастухов к царству Христовому, в котором они должны были бы получить благо, оказалась ложной звездой, кажущейся; ничего в этом царстве не нашлось иного, как только та же обыкновенная жизнь, полная холода, голода и нужды. Так пастухи остались вдобавок не со своими стадами, а стали пасти чужие.

“Приидите ко мне все обремененные, и аз успокою ны”, — и народ шел, но не только не нашел успокоения, но и тот, кто обещал спокойствие, был повешен. Так было распято царство небесное на земле самими людьми.

И еще задолго до Христа Моисей вывел народ из благой земли для того, чтобы поселить людей в обетованной земле благой, и эта земля оказалась неблагой землей.

Так прошли тысячелетия, и мы сейчас, люди двадцатого века все той же Христианской эры, присутствуем <при том>, когда христиане и другие иноверцы начинают приходить к выводу, что все истины о благой земле, о благом царстве — не истины, что истину духовную можно достигнуть только тогда, когда будет достигнута истина или разрешен вопрос экономический. Что тогда наступит совершенно неведомое, никогда не бывалое, ни с чем не сравнимое царство Социализма. Только в нем люди, разыгрывающие разных чиновников, и пастухи будут равны, там уже не будет ни началия, ни подначалия, ни больших, ни малых, там не будет даже никакой власти, не будет того начала, которое угнетает людей.

Экономические начала будут разрешены, никто не будет заботиться о завтрашнем дне, но это благо разрешения экономического вопроса будет разрешено только при условии “единомышления единого Мироисповедания, Мировоззрения”. Ибо без этого не обеспечивается строй экономического обеспечения. Может быть, случится так, что экономические вопросы благодаря нескольким тысячам лет прошлого опыта и труда в



К.Малевич. Три супрематические фигуры. Около 1930

конце концов разрешатся, но идеологические вопросы вряд ли будут разрешены экономической стороною.

Можно изменить отношение людей, но это не будет гарантией того, что вновь народившиеся будут вылитые отцы или матери, что их мышление будет точь-в-точь, как у отца-матери. А раз это можно допустить, то, следовательно, нужно допустить и форму поведения инакомыслящего человека. А раз и это будет допустимо, тогда нужен будет определенный закон в таком обществе, который бы гласил полную свободу людям, — это приведет к тому, что наступит разрушение общества, так как общество мыслимо только тогда, когда оно рассматривает мир через одну призму.

Таковое стремление есть во всякой форме религии, а также и во всех политико-экономических идеологиях, которые верят, что Мир наступит среди людей только тогда, когда будет создано общество единомышления. Смысл или философия такой установки объясняться может только тем, что формы движения, идея движения должны исчезнуть, недвижность есть царство, искомое человеком, движность есть царство злого. При этом условии нужно считать, что всякая вещь, сделанная для того, чтобы целью ее было достижение блага, есть злая вещь, <и> такое <ее> движение неверно, ибо оно имеет цель, целесообразность, т.е. движение к образу, к представлению, к тому, что не существует; кроме этого, такая установка <на достижение блага> свидетельствует о большом психическом расстройстве человека, которому кажутся благие образы, которые и являются его целью, а для того, чтобы достигнуть их, он изобретает всевозможные технические силы.

На самом деле уже опыт многих тысяч лет человеческих устремлений к этому образу не дал никаких результатов — ни одно авто, ни экспресс, ни аэро никуда человека не довезли, и образ царства благого уходит все дальше и дальше.

Движение существует в природе, но это движение не имеет никакой цели. Эти движения не имеют ни точки отправления, <ни> прибытия, ни начала, ни конца — <это что,> "великое бессмыслие", в котором живет "маленький смысл человека"?

Старый Мир Китая, Азии давно постиг эту мудрость недвижности. И наши Европейцы, проповедуя движение и развивая его, сами еще того не знают, что спешат к той же мудрости; но по<скольку> Европейцы не знают этого, не знают настоящей цели развития своего движения, постольку недвижную Азию пока лечат Европеизацией, и Азии угрожает исчезновение, Азия станет Европой, но для того, чтобы Европа стала Азией покоя.

Социалисты уже установили эту недвижную точку в достижении Социалистического царства; это будет означать, что в нем будет уже достигнут покой экономический. Мало того, предполагается в этом царстве освободить человека от труда, предполагается снять с человека это Божие проклятие и свалить его на машину. Социализм умалит труд до двух часов, до часу. Наступит освобождение человека от труда. Но что он будет делать 23 часа — еще этот вопрос не выяснен. (Очевидно, он будет созерцать.)

<При> дости<жении> царства Социалистического многое изменится в человеческой психике. Во-первых, в его психическом состоянии выпадут образы, выпадут цели, выпадет умножение целесообразных вещей; движение будет иметь другой смысл или будет другое движение беспредметного характера; движения, которое двигало человеком дальше к новому образу своего бытия, не будет, ибо царство Социализма как благий образ достигнут<о>.

Искусство не будет агитационным, оно будет “как таковым”, богомазов не будет, ибо все человеки будут Богами, служения никому не будет, народ исчезнет, ибо все будут социалисты. Искусство не будет служить народу, ибо народ поймет, что ему лакеев не нужно. Идей не будет, ибо достигнута идея из идей, Мировоззрение <будет> одно, ибо при множестве воззрений <человек> может увидеть еще другое неведомое царство, к которому движется Социализм. Будет Едино божественно покойное монументальное общество.

Но этого мало, в этом обществе не должно ничего быть неизвестным, это общество должно быть и в этом деле всеведущее, всевидящее, всезнающее. Может ли оно быть всемогущим — этот вопрос должен отпадать, ибо оно смогло создать Социализм, после чего всякое могущество не нужно. Разве только оно понадобится, когда мы поставим себе целью упорядочить ближайшие к нам планеты, направить их по истинному пути.

Устроив все экономические дела, у нас останется дело совершенствования самого себя, т.е. мы впервые будем заняты созданием человека; конечно, и в этом деле мы будем видеть образ человека более совершенный и к нему будем стремиться, это будет вторую половиною Социализма. Образцовый человек будет тот, уши которого все слышат, всякий шорох во вселенной, <он> все знает и всем ведает, все разумеет, все постигнет, вне этого человек не будет совершенным. Только при этом условии все наши целесообразные установки могут оправдать себя, в противном случае все наши <действия для достижения> цели будут уподобляться <действиям> то<го> человек<а>, который лбом пробует свалить каменную стену. Говорить о том, что все вечно движется и потому вечно должны стоять изучения, будет неправильным и сделает бессмысленным

весь смысл всех поставленных целей — выстрел будет излишним, если конечной цели нет.

Если конечной цели нет, она неуловима или вовсе ее нет, не нужны тогда и пушки, не нужен тогда и разум, не нужно тогда и сознание, раз нет того объекта, который можно было бы осознать, понять, разуметь. Человеком, например, установлен анекдот, что в мире Вселенной существуют бесконечно большие тела и бесконечно малые — этого уже достаточно, чтобы никогда ничего не схватить и не объять, ничего не понять и <не> разуметь, осознать.

Допустим, что случилось бы то, что вскрыли бы всю подноготную этой темной “личности” Мира, нашли бы родословную, виновников создания Мира и раскрыли бы все таинственные исхождения и происхождения всех его клеток, протоплазм и т.д. Мы были бы тогда богами или бы открыли сами в себе не человека, который копошился в этом мире, стремясь узнать его действительность, отвернувшись от самого себя, т.е. от главной своей цели, а Бога, т.е. то начало, которое и положило всем началам жизнь бесконечную. Сам человек в самом себе увидит Бога всеведующего, всезнающего, всемогущего. И скажет, что “по своему наивному суждению <я> себя принимал за человека, в то время когда я был, есть и буду Бог; что <я> человек — это только было кажущееся <мне> явление”.

И станет, не доверяя себе, проверять всю свою силу, все свое могущество: “Действительно ли я Бог или человек<?>”. И убедится, что: “Да, Я Бог, я могу творить из ничего разную систему вселенной. Мои представления есть то единственное начало, из которого берут свое начало все причины. Все мои представления есть ничто, и из этого ничто творю то, что становится действительностью. Эта действительность становится вновь моим объектом, наблюдением исследования, и в этом объекте я вскрываю новые для себя действительности, но эти действительности, к сожалению, будут не чем другим, как только моими представлениями.

Мои все представления стали твердыми телами, которые могу рубить, пилить, от которых могу умирать, быть разбитым, искалеченным, могу быть преследован, эти тела могут принимать разные образы, по-разному строиться против меня; я, наконец, схожу с ума, начинаю терять понятие о действительности, о том плане построенных мною некогда форм моих представлений; этот план был моей логической действительностью, но постоянное удержание этого плана иногда обессиливает меня, отдельного индивида, а иногда и все общество начинает заряжаться моим поведением и его психическое равновесие теряется или организуется.

Что же это значит, психическое движение общества, и чем бы я его объяснил<?> Отчасти я уже сказал о заражении общества одним каким-либо индивидуумом, показавшим или нарисовавшим новый образ и давшим новый план движения к нему. Индивид, которому все существующее, ставшее плодом прошлых видений и представлений и ставшее действительностью физической, показалось в новом образе (как куст в сумерках кажется зверем), в неизмеримо лучшем виде (или худшем) начинает рисовать обществу этот образ, которое либо начинает противиться ему, либо принимает его, <и тогда> начинается движение к этому новому образу. Начинается борьба из-за образа, из-за реализования его в жизнь, из-за обращения того или иного образа в действительность.

Этот образ начинает распадаться, распыляться на множество вещей или технических вещей, которым соответствуют идеи этого образа, и возникает целый мир человеческой жизни в плане той благодати, которая должна быть в представляемом образе. Когда все готово в теории и теория уже внедрена в общество, начинается реализация теоретизированного представления в действительность, возникают твердые физические виды, что тоже есть не что иное, как представление о твердости, мягкости, легкости, одним словом, из “ничего” представляемого начала начинается строиться мир физический, без чего нельзя построить, т.е. реализовать, мир психический представляемых видений образов.

Таким образом, всякое движение объясняется исключительно психическим состоянием того или другого ви́дения образов обществом, от чего зависит и Мировоззрение, и система его. Само Мировоззрение не существовало бы никогда, если бы человек не обладал способностью ви́дений и представлений. Мировоззрение — это не есть, таким образом, смотрение на какой-то существующий физический мир, вообще такого Мира не существует, ибо все, существующее в нашем понятии и нашем осязании, есть только виды нашего представления. Поэтому Мировоззрение — это есть не что иное, как только идея, возникшая в представляемом образе мира.

На основании этого возникают учения и наука как первичное объяснение нового образа Мира, новой истины. Эта линия все тверже и тверже начинает стоять и развиваться. Но вот наш век, век двадцатый, должен принести какие-то изменения в эту психическую область человеческой жизни. Возникают вопросы, стремящиеся спихнуть психику с твердой точки и поставить физику, и объяснить причину всех движений и поведения рефлексологией. Наука о рефлексах должна доказать несостоятельность психики и представлений. Если одно проявление, например скрип, свист, шум, шорох, запах, раздражает ту или иную часть

моего тела, например запах вареного мяса вызывает слюноотделение, а скрежет вызывает озноб, тепло заставляет раздеваться, растворяться, а холод створяться, сворачиваться, то в этом случае Мир будет не как представления, не как предметный образ, а <Мир> беспредметный, вне предметов, вне сознания, вне разума и вне понятия.

Действуют одни физические начала помимо психики. В таком Мире отсутствуют фабрики, заводы, наука, идея Мировоззрения, человек, зверь и т.д. В таком мире существуют одни материальные бессознательные вещества, воздействующие друг на друга своей фактурою, запахом, плотностью; качества этих веществ действуют на другие качества и вызывают друг в друге те или иные изменения.

По этому миру человек должен принять то состояние, в котором находятся камни, деревья и другие тела, человек будет той или другой формулой в таблице Менделеева, и больше ничего. Человек должен в таком мире потерять сознание и существовать <так,> как и все тела другие. Умерший человек будет лучшим экземпляром т<ак>ого мира. Мир вне сознания будет его миром, в котором будут жить рефлексологические движения.

Таков мир собственно загробный, мир чистых физических движений. Но вопрос возникает тогда, существует ли в действительности такой мир, могу ли я себе представить существование мира вне сознания в то время, когда сами выводы моего сознания говорят мне, что, конечно, <мир вне сознания> существует, ибо люди умирают, но жизнь продолжает существовать, и земной шар будет так же жить и после исчезновения человека, как жил до него; но для того, кто умер, мира не существует, не существует потому, что угасло сознание и не стало представления.

Существует ли мир для камня, лежащего в поле, или для облака в пространстве, или для другого элемента, в котором нет способности творить или представлять, — мне кажется, что нет. Таким образом, несмотря на все доказательства того, что мир существует и после моей смерти, можно сказать, что нет, в “Мире физическом нет мира”, ибо и сама физичность мира есть наше представление.



К.Малевич. Крестьянин, гроб, лошадь. Около 1932

Все рефлексы, вызываемые поведением или состоянием других тел <, воздействующих> на человека или животное и вызывающи<х> в нем в свою очередь изменение поведения и состояния, вызывают прежде всего образ, и только благодаря этому образу происходит движение индивида и проявление тех или других функций. Но не исключаю и того, что некоторые движения происходят вне образа. Но последнее, может быть, и неверно, ибо тот момент, который, нам кажется, прошел мимо образа, прошел через подсознание, и так или иначе, прежде чем наступит реакция, возникнет в сознании или подсознании образ-представление.

Допустим, что было бы в природе такое явление, что в одно и то же время через малые или большие промежутки слышится определенный звонообразный звук; все живущее вначале было бы только поражено этим звуком, который бы вызывал таинственное впечатление, которое в свою очередь реагировало <действовало бы> на сознание и представление, которое <в> свою очередь стремилось бы к тому, чтобы дать правильный ответ и рассеять таинственность дачею правильной причины и представления; но чтобы дать такое решение, сознанию нужно в свою очередь проделать большие усилия над наблюдениями для того, чтобы из массы возникших по этому поводу образов, решений и представлений дать истинный ответ.

Следовательно, между услышанным первым звуком и решением находится множество решений, недоумений, образов, рисующих причину; известный период будет хаотичным, и он не будет оказывать того воздействия, которое нужно, на целый ряд людей или животных до тех пор, пока люди и животные не заметят того, что <как> после дождя растут грибы, так и после звука появляется та или другая пища или наступает ночь или жара. Только после этого наблюдения то и другое проявление начинает правильно вызывать своим рефлексом ту или соответствующую реакцию на сознание, и человек или животное изменяет свое поведение и состояние.

Поэтому мне думается, что чистых физических проявлений не существует, ибо все то, что кажется нам исключенным из нашего психопредставления, не существует.

Если мы попробуем опровергнуть это положение тем фактом, что в мире существует материя, которая не одарена <способностью> преломлять в себе действительность в ту или иную форму представляемого образа и которая изменяет свою форму благодаря только соприкосновениям других видов материи или, вернее, качеств, <то есть благодаря тому,> что одни качества влияют на другие и изменяют друг друга, <— то это не будет доказательством>.

Такая ссылка на факт была бы неверной, потому что в таком подходе [была бы] попытка отрыва от своего психопредставления, т.е. была бы попытка вырваться из психоцентра к факту, лежащему по-за пределами психического мира.

Тут мы станем в затруднительное положение, ибо для того, чтобы доказать существование физического мира, нужно прежде всего изъять самого себя из психического мира, иначе все наши рассуждения будут недоказательными и сомнительными; так, всякое решение о том или ином голом факте чистых физических проявлений могут быть нашими представлениями, которые могут быть построены логически и нелогически, — это будет зависеть от остроты сознания, насколько оно себе представит причину и насколько выстроит нам образ с такою силою, что у целой массы людей не найдется другого образа, логическое построение которого сможет разрушить образ, созданный другим индивидуумом, внедривш<им> его в общество, которое и жило этим образом уже не как представлением, но действительностью не только в теории, но и проверенной на опыте и доказанной физикой.

Но если бы мы смогли перенести себя в мир физический, то в тот же момент мы бы исчезли из царства сознания и представления и тем самым исчезли бы совсем, — мы бы столько сделали и доказали друг другу, сколько доказывает друг другу общество, лежащее на кладбище.

Существуют даже две науки — психология и физиология, вернее было бы психофизиология, ибо, разделяя одно и другое, мы как бы хотим разделить то, что, в сущности, разделить нельзя. Ибо, с моей точки зрения, какие бы науки ни проистекали, они проистекают из нашего психопредставления ви́дений.

Поэтому их можно только разделять, как тело на его составные части, или образ миропредставления разделять на бесконечное множество фрагментов, что не будет означать самостоятельно существующей истины вне образа нашего представления о мире.

Итак, до сих пор мы представляем себе мир, образ которого до сих пор является спорным, в силу чего мир изменяется (диалектичен); если бы человек смог себе представить образ до конца, то мир бы его никогда не изменился, такое достижение означало бы, что человек достиг действительности, и это бы означало и конец психическому воображению и представлению, ибо человеку уже нечего представлять, раз достигнута действительность.

Тогда исчезнет и образ. Движение и постоянные изменения происходят исключительно <по> нашему недомыслу, мы не способны до конца домыслить образ.

Этим выражением поражены все люди и животные. Мир как образ — основа всей жизни.

Но вот в Искусстве исчез “образ”, его заменило “ощущение”, и даже эти ощущения уже имеют свою классификацию — ощущение мистическое, ощущение динамическое, ощущение веса, легкости и других качеств тел. Здесь происходит какое-то изменение в нашем психическом центре, образы в Искусстве исчезают, мир становится без-образным, без-предметным; изменяются формы передачи ощущений, <ощущения> мину<ют> формы того образа, в котором существуют особые качества состояний, выявляются исключительно эти качества, <которые вынимаются из прежних образов,> как <из> коробки те или другие предметы, и они <, то есть ощущения,> принимаются художником и выражаются другою мерою, мерою обнаженною показывается или, вернее, ощущается как таковость качеств освобожденного содержания от образа. Это будет означать, что содержание освобождается от формы, в которую оно поселилось.

Но и новое его выражение не становится формою, в котором оно живет, форма в данном случае как образ отпадает, ибо существует сама причина воздействия. Таким образом, художник занят не выражением образов, но ощущений.

Что такое эти ощущения, как<ов> их образ, нам неизвестно, хотя мы их различаем по качеству. Одни, по известному соединению цветовых элементов представляющие нам тело, называем живописным<и>; другие, по своему составу элементов выражающие состав напряжения устремления, дающие нам силовые ощущения, называем динамическими; трети<й> {класс} — это такой порядок сложения элементов, которые дают ощущения надматериальных сил, которые в свою очередь бывают и динамичным<и>, и совершенным распадом воли сопротивления, <когда происходит> полное растворение воли и представления в каком-то экстазе небытия, — такие мы называем мистическими надматериальными ощущениями.

Таковые ощущения будут относиться не к миру как “воля и представление”, где царствует движение диалектики, борьба, преодоление, достижение, но <к> мир<у> вне воли и представления, <где> наступает полная беспредметность мира, человек находится по-за пределами и воли, и представления, и сознания.

Поэтому Мир как духовный покой может быть только в абсолютной недвижности, а абсолютная недвижность может быть только тогда, когда наступит момент перехода человеческого состояния по-за пределы представления, ви́дения, предвидения, ибо только тогда исчезает образ, нарушающий покой человека.

Живописец воспринимает мир в двойственном его <проявлении —> представлении или ощущении. Образ у него благодаря этому распадается на два содержания, внутреннее и внешнее, но эти два содержания ничуть не меньше друг друга, их значение одинаково по своей значимости. Внутреннее содержание — это будет тот духовный вид состояния человека, который зависит от его психопредставлений мира; и внешн<ее> — это фактура, само тело, цвет, форма отчасти, физический вид и состав материи, которая и называется живописцем живописью.

Эту живопись он воспринимает иногда как самостоятельное физическое явление, и мы получаем тогда чистый вид живописи, сотканной из этих элементов в новое по форме тело, которое и будет самосодержанием, единственным, как таковым. И в другом случае, когда живописец воспринимает главным образом душевные или психические состояния человека, мы получаем <живопись> как таковость того <или иного психического> состояния, внешняя же сторона будет играть роль лишь постольку, поскольку формы ее содействуют выражению душевного состояния; в этом случае живописные ощущения не играют роли. И в третьем случае, когда живописец пытается соединить в одно целое два ощущения — и живописное, т.е. физическое, и душевное, — мы получаем образ эстетический, восприятие которого, однако, воспринимается не эклектически, а порознь — <мы ощущаем> или живописную сторону, или душевную.

От этого совмещения ни духовные, ни живописные качества не улучшаются.

Так художник воспринимает мир в раздвоенном начале вне образа, ибо его психическое находится в какой-то другой стадии, в которой формируются не образы представления, но ощущения.

Все же остальное стремится воплотить ощущения в образ. Смысл этого стремления имеет в виду то, что само ощущение является абстрактным, неясным, неосознанным, нерассказанным, и для того, чтобы оно стало ясным, понятным, его нужно оформить, т.е. превратить в образ. Вот почему живописец всегда считает, что образ является главным, без <него> не будут ясны его живописные ощущения, поэтому, только когда живописное или мистическое или динамическое ощущение будет введено в образ, <они> получат тот <ясный> смысл или станут приемлемы сознанию, станут понятны массе.

Отсюда можно сделать вывод, что все то, что неясно, непонятно, находится в мире беспредметном — будет заумным; это будут те ощущения, которые могут быть в подсознательных отчасти центрах. Поэтому является стремление все ощущения конкретизировать, т.е. обращать их в образ.

Но и в этом вопросе возникает другой вопрос, в какую форму или в какой образ нужно воплощать то или другое ощущение для того, чтобы они были конкретны и понятны. Ответ, конечно, будет один со стороны масс, которые скажут, что “всякое ощущение нужно воплощать в ту форму, которая уже ясна обществу — человеческий образ, мир животных, мир растительный и мир неорганический, так как все ощущения идут от них и живут в них”.

Так <как> образ человека является одной из сам<ых> разнообразн<ых> форм <по внешности> и своему содержанию, через него и выражаются все ощущения — и живописные, и мистические, и динамические, и т.д. Но, следуя этому выводу, мы в конце концов видим, к чему пришли массы и как они понимают, например, “живописное ощущение”. Таковое ощущение им и по сие время неясно, оно совсем не существует, образ существует для них не как живописная ценность, но форма натуральная, как живая копия с человека, который находится в той или другой анекдотической роли быта.

Таким образом, такой путь неверный, потому что он не дает возможность ощущать то или другое состояние, сюжет заслоняет собой все то существо, которым художник живет; благодаря таковой постановке дела получается, что живописец вместо того, чтобы выразить формы своего живописного ощущения, выражает посредством живописи те формы отношений, которые создал быт.

В настоящее время живописец отчасти понял, что только в беспредметном плане он может выразить чистые свои живописные ощущения или другие, в особенности живописные и динамические.

Поэтому кубизм должен сыграть <иметь> для будущего поколения огромное значение. Кубизм явился той кульминационной точкой, к которой все время Искусство шло, но которое все время власть имущие сшибали на свою сторону служения и обслуживания либо религиозной линии поведения, либо политической. В противном случае художники обвинялись <объявлялись> врагами народа, ибо как бы не хотели ему служить.

Кубизм уже является тем пределом, той позицией, о которую разбил себя предметный образ на элементы, “Мир как образ и представление” распался на составные части. В мире Искусства хотя и было это встречено как хулиганство, но этим самым все общество художников не уяснило себе той значительности события, которое случилось в Мире Искусств; то, что случилось, превышает наисильнейшие землетрясения, которые бы разрушили одну часть света. Искусство новое растворило весь “Мир как образ” в нашем представлении, превратило предметный мир в беспредметный, т.е. <все традиции> многовековой человеческой культуры выстраивания мира как “Мир<а> воли и представления”

разрушены сегодня Новыми Искусствами. Поэтому Новое Искусство сейчас обнаруживает ту огромную силу, которой в жизни человеческих представлений еще не было. Конечно, <полностью> обнаружить эту силу Новейших Искусств дальше будет зависеть от самих художников, которые пожелают или не пожелают развивать эту силу до пределов создания нового Мира, или же они капитулируют и пойдут на предмет обслуживания и восстановления тех образов, изображение которых осталось на камнях развалившегося Мира Искусств.

В жизни предметного мира была сделана ошибка в области зажима Искусства в предметном патроне, в котором <жизнь> держала Искусство и направляла его в ту сторону, которая нужна <предметному миру>. В Кубизме Искусство вылезло из этого патрона, и теперь остается художникам понять свою свободу — или не понять; от этого и будет зависеть развитие той огромной силы их Искусства, которая может создать заново новый Мир Искусства. Но может быть и иначе, что художники поймут не так, как нужно, и патрон будут считать подлинным своим жилищем и, походив на свободе, вновь войдут ночевать и жить в патроне; тогда они войдут вновь в работу по реставрации разрушенных образов. Станут тем средством, которым будут побеждать цель другие.

В психическом строе современного художника произошла перемена, его сознание объяснило ему его же беспредметную природу, из которой будет вырастать новый мир будущего; это только нужно понять, нужно глубоко проанализировать то событие в Искусстве, которое свершилось в нашем веке. К этому новому строению мира должно идти все, и все экономические вопросы и их разрешение должны сводиться к этому прекрасному Миру Искусства Мира беспредметного, Мира без-идейного, Мира без-образного.

То, что свершилось в Искусстве, нигде не совершалось, ни в Религии, ни в других идеях политики, но, к сожалению, никто из последних не замечает этого события, не замечает потому, что каждый уверен в том, что только в разрешении того или другого вопроса будут разрешены все вопросы, и в том числе и вопросы в Искусстве. Сейчас все и Искусство должны содействовать тому и другому, чтобы скорее достигнуть прекрасного Мира.

Но эта точка зрения неверна совсем, неверна потому, что игнорирует Искусство как самостоятельную точку воззрения и, второе, рассматривает его как нечто подсобное, как роскошь. Если бы это было иначе, а именно, чтобы Искусству дали больше свободы к созданию роскоши, тогда и люди скорее приблизились <бы> к миру прекрасному.

Ведь всякий из людей и всякая машина имеет своей целью достижение роскоши, а в жизни получается наоборот — то, что может сделать жизнь роско-

шью, эту силу стараются захламить или пообещают ей свободу, когда вся жизнь наладится и устроятся экономические вопросы.

Если бы художник ожидал бы этой благодати, когда ему будут валиться в рот галушки, не было бы тогда бы у нас ни одной картины, ни спектакля, ни архитектуры, ни других памятников Искусства. История нам показывает, что за много тысяч лет устройства экономического мы еще не достигли его, но Искусство за это время оставило множество прекрасных памятников своего мира, своей жизни.

Следовательно, Искусство художника есть наиправильнейший метод достижения прекрасной формы жизни, эти прекрасные формы жизни не только являются в живописной картине, но и <в> самой пространственной объемной жизни человека.

Мы видим в жизни множество архитектурных построек, дворцов, храмов и т.д., великолепие которых поражает всех и все поколения; конечно, оно поражает поколения только при том условии, когда поколение не будет видеть в нем образов, которые не похожи на современные; как беспредметная форма <великолепие> будет всегда прекрасно.

Непонимание Искусства художника влечет за собою упадок последнего, а если бы его поняли, тогда поручили бы ему планировать города и деревни и всякую постройку. Сначала и нужно было бы сделать так, а потом поручить технике выстроить по данному рисунку город, любое здание.

Ибо что же мы должны прежде всего поставить во главу угла — “прекрасное”, “роскошное” или не “прекрасное” и не “роскошное” качество, или халтуру<?> Наиусовершенствованные “авто-аэроплано-гидро” всегда будут только не чем другим, как малокачественной техникой, малокачественной потому, что техника никогда не сможет быть абсолютно качественной только потому, что мир “как представление” не имеет границ, ибо действительность для человека в этом плане закрыта; никогда ни один инженер не сможет изобрести совершенной машины, также как астроном не сможет открыть последнего Солнца и последней системы или оформить мир как единую систему вращения возле одного центра.

Отсюда как бы оптика и ее техника ни старалась дать такие стекла, которые смогли бы просмотреть весь мир насквозь в сторону больших тел, а равно в сторону и малых, ничего <она> не может достигнуть, ибо в самом зародыше еще не решен вопрос верно и о малых, и о больших и их бесконечности — существуют ли они или нет<?> Конечно, существуют они в нашем представлении, как существовало раньше у человека представление о том, что Земля стоит вне

движения, а Солнце вращается вокруг Земли. И эти представления были обоснованны, но наши обоснования разбили прошлые посредством изобретенных аппаратов и математики, благодаря им и выяснили, что возле чего вертится и что больше другого.

Но в будущем и этот вопрос не будет иметь никакой цены и достижения, ибо скажут: “Разрешение вопроса <в том>, что Земля вертится кругом Солнца, а Солнце вертится кругом Канопуса[2] с точностью семь миллионов лет”, — <и это> не будет разрешением вопроса, если не будет найден главный центр, возле которого все вертится и от которого все зависит, все произошло, не будет найдено то бессмертное начало вечной жизни, которое докажет, что смерти никогда не было, нет и не будет.

Но в нашем представлении существует смерть и в нашем представлении существует Бог как нечто бессмертное, как начало всех начал, как творец всего — это самое главное начало, возле <которого> все вертится и стоит, — так народ по своей “темноте” вырешил интуитивно это начало и построил всю философию и всю жизнь. Таким образом, сам народ установил существование конечности, которая существует либо в бесконечном своем творчестве, либо и творчество Бога тоже конечно в своем существе.

Недалеко от этого <в>стала и наука, которая как бы перестала верить в эту народную примитивную бредню, поддерживаемую попами. Ученые захотели объяснить, что Мир есть даже не воля и представление, ибо это есть бредни философа, а что Мир есть движение или реакции химических элементов, “Мир как реакция химических качеств тел”, причем этот мир одарен действием, вызывающим известные рефлексы. Мир уже не как воля и представление (психические начала), а Мир как рефлекс, а учение о нем является рефлексологией[3].

Но это все не важно, это все вращение и нерешение вопроса, <это не то решение,> которое было бы настолько сильно, чтобы разрушить даже примитивное “темное” решение народа и попов о существовании бессмертного Бога.

Для науки тоже становится ясным, что Мир бессмертен, что смерти вообще не существует, ибо сама наука и говорит, что в мире ничего не умирает, а следовательно, и не рождается, что существует нечто, которое называется пока “материя”, которая имеет качество бессмертия, от этой Материи все и зависит, все виды, формы произошли от нее или, вернее, состоят из нее (это самое ужасное), потому что если бы все произошло из нее, то еще нужно будет найти это нечто, что создало материю.

Таким образом, пока что наука создала другого Бога, который и называется “материя”, это точное его название, качества которого и совпадают с Бо-

гом поповским и народным — он не рождался и не умирает, от него все происходит; но только Бог, народом установленный, все же есть начало высшее над Материей, ибо сама Материя произошла от него. Материя — это только начало.

Но дело не в этом, Бог ли это или Материя. Важно то, что противники сошлись на одном начале и признали это начало бессмертным. Таким образом, мистичность происхождения начала является и в том, и другом, недаром же современность материалистического учения стремится не столько опровергнуть мистику, сколько приблизить ее к материалистическому пониманию, — не важно, писать Бога с маленькой или большой буквы, но важно, чтобы “бог” был материалистично понимаем.

“Мир как материя”, ибо без материи ничего существовать не может, материя вездесуща как Бог, но здесь бы религиозный человек сказал: “Да суща потому, что сущ Бог, суще представление о Боге в каждом виде материи”.

Поэтому в каждом религиозном человеке сущ Бог, как и в каждой другой твари. Поэтому религиозный человек видит Бога всюду, но и видит Бога и отступающим от материи вида, и как это только случается, Материи вид впадает в грех и гибнет. Так бывает в первую очередь с человеком. И для того, чтобы не развалиться, человек делает себе образ представляемого Бога, чтобы видеть его и чтобы он всегда был напоминанием ему.

Наша современность, пытающаяся скинуть Бога как мистическое начало, сама того не замечает, что она делается новым мистическим началом нашего не христианского или <не> магометанского вероисповедания. Мы уже видим, что образ Ленина везде существует — и <в> центре пятиконечной звезды, и в электрической лампе. Мы видим, что образованы уголки по примеру углов христианских, где стояли образ<а> и т.д.

Так что как бы человек не двигался к какой-либо истине, он движется по мистическому пути. Мы не только <не> идем против Бога, но утверждаем это начало везде, без этого начала ничто не может двигаться и, мало того, жить.

Если мы знаем и наука утверждает, что человеческие представления, ощущения не заслуживают веры и ничего действительного не дают и, наоборот, вводят нас в заблуждение, <то> поступаем так же, как поступает любой дикарь; в этом деле мы ничуть не удалились от дикаря, ибо из ничего делаем Бога, пишем образ, делаем памятник, даем бессмертность тому или другому человеку. Мы не можем жить в положении абсолютного безбожного равенства, среди нас должно быть обязательно нечто высшее, святое, среди нас должен быть образ.

Мы также похожи и другой стороной на дикарей, которые в случае неудачи задают порку своим Богам или разбивают их и становят других, тех, кото-

рые согласно их же представлениям должны быть лучше и дать ту благодать, которой не дали предыдущие Боги. Таким образом, наше представление до сих пор не может себе представить, какого же надо Бога, чтобы он дал нужную удачу в жизни.

Итак, без Бога нет движения в человеческой жизни. Бог есть цель его достижений, Бог — это то совершенство, к которому человек строит пути и всякую машину. Поэтому Вавилонская башня еще не окончилась, постройка ее идет полным ходом на всем земном шаре, Вавилонская башня имела своей целью Бога, посредством <нее> человек смог бы достигнуть неба и достигнуть Бога. Сегодня мы высмеиваем Вавилонскую башню, но сами того не замечаем, что каждый железнодорожный путь есть только подъездной путь к той же Вавилонской башне; ничуть ничего не изменилось, все те же люди, все так же не понимают друг друга, все так же смешаны их языки, все так же существуют разнообразные методы, все так же изобретают усовершен<ствован>ные орудия. А неба достигнуть нельзя, несмотря на то, что наша современность признает его существующим на земле.

Во всех наших делах, не только духовных, но и экономических, существует одна и та же башня и одно и то же стремление к совершенному образу, действительность которого нам неизвестна. Поэтому и все наши орудия техники, все наши изобретения, все наши пути ни на чем не обоснованы, как только на чистом нашем представлении, никакой материальности не существует, на чем можно было бы построить крепкий фундамент. Ибо сама материя есть наше представление, которое никогда вдобавок не может быть точным, но <всегда> относительным.

Отсюда тогда следует, что действительность никогда не может быть достигнута и быть осязаема; осязаем может быть только образ представленной действительности. Но ведь образ — это нечто, что тоже осязаемо быть не может, так как это не что другое, как наше представление. Пусть этот образ будет построен из железа и камня, это ничего не может нам доказать и быть убедительным; железо, и камень, и электричество — это <все> вообще не существует вне нашего представления, и они только <тогда> становятся реальными, когда входят в наше психопредставление.

Казалось бы тогда чего проще: Мир как “постоянная неизменная в своей сущности материальность” — единственная существующая действительность, истина <, стоящая> над Миром как “воля и представление”, истина, стоящая поза пределами психического нашего состояния. Взять бы эту незыблемую истину не только как фундамент-базу, но как целое уже здание и поселиться в этой

сущности навсегда. Но вот получается обратное, мы эту истину ставим только как фундамент, как базу только для того, чтобы осуществить наши представления, чтобы выстроить на этой материальной действительности Мир как волю и представление. Мы тогда делаем смешения двух своих состояний и хотим, чтобы эти два элемента соединились бы навсегда, но на деле мы получаем другое — фундаменты и базы начинают меняться <местами>, как только возникает в нашем представлении новый образ.

В таком случае существующую согласно нашему же представлению по-за пределами нашего психического мира материальную действительность мы берем как единственную постоянную базу для того, чтобы построить на ней свой, психически нами представляемый, образ, но сама по себе эта материальная действительность не имеет никакого значения, когда она будет существовать по-за пределами нашего психического мира.

Таким образом, мы имеем два непримиримых положения, которые до сих пор не можем обратить в едино-целое незыблемое представление, или же мир, находящийся по-за психическим миром нашего представления. Но последнего мы сами боимся, ибо последнее означало бы жизнь вне сознания, т.е. жизнь для нас не существующую, ибо для каждого ясно, что мир для человека начинает существовать, когда он его провидит через чувство, сознание.

Поэтому человек прибегает к другому выводу, что все наши представления, все наши образы нужно привести к одному знаменателю, т.е. привести к той неизменной действительности, из которой поставлен фундамент, т.е. к тому выводу или к той истине, которая говорит, что мир есть истина материальная, в котором ничего надматериального не существует, что этот мир вне психического мира как вымышленного.

Отсюда возникает новая работа оматериализования представляемого образа — сделать этот образ равны<м> базе, фундаменту. Но тут вновь возникает затруднение в том, что нужно найти способы, как это сделать, как сделать наше представление материальным, как соединить мир психических представлений с миром физической “действительности”. Возникают идеи (соображения), но так как эти идеи есть продукт представления, то действительной идеи, т.е. соображения, не существует. Следовательно, возникают у человека орудия не действительные, но представляемые.

Поэтому спаять два эти мира нельзя, так <как> орудий действительных нет; не будет цель достигнута и в том случае, если представление у человека будет материальным, ибо от этого ничего не изменится — будет ли мистика материальной или другой, все же она будет мистикой.

Это стремление обязательного достижения твердого незыблемого материального мира в нашем ли представлении или вне его объясняется стремлением человека к покою, к недвижению, к не исканию бесконечному, каждая идея в сути своей имеет именно эту цель. Поэтому человек и хочет построить такой образ из такого материала, который бы никогда больше не развалился, <то есть> чтобы этот образ стал образом абсолютного представления. Это же и выясняет, что человек сам хочет уже выздороветь от образовидений, он хочет видеть один незыблемый образ.

Такой образ себе создала идея религиозная, этот образ — Бог, никогда не видимый, но существующий, а для того, чтобы такой образ существовал, нужна вера.

Вера заграждает путь движению и развитию воображений представлений. Неверие ведет к поиску новой истины, а следовательно, возникает движение и борьба между верующими и неверующими, образуются две веры, старые и новые. Новый образ ведет борьбу со старым. Анализ этой борьбы покажет, что дело идет только из-за обрядов, из-за метода в религиозном служении Богу, из-за святых штата, но Бог сам по себе существует как незыблемый образ, он представляет собою ту конечную точку или ось, возле которой вечно изменяющаяся по форме жизнь движется. Причем движение ее в свою очередь не означает движения в сторону новой проблемы, нет, она во всех своих движениях имеет пределы развития видовой формы и тоже в сущности своей недвижна.

Недвижна потому, что само начало, Бог, тоже недвижим, абсолютно статичен. Таков Мир религиозного воззрения. Но вот выступает новое учение о мире, что Бога нет, нет недвижной сущности, что мир есть бесконечное химическое и механическое движение с неизменной тезою, антитезою и синтезою — <это> три ступени развития и три ступени распадения. Существует постоянная смена. Такой мир и его представление совершенно расходится с миром религиозного воззрения, расходится тем, что таковой мир никогда не может быть организован в твердый образ, никогда не может иметь твердого учения, никогда не может иметь верующих, ибо нет того начала твердого; разве <что> вера может быть только в то, что все усилия человека находятся в вечном беспокойстве и разрушении.

Разница между воззрениями религиозным и материалистическим будет та, что мир человека в религиозной своей сущности “нищ”, ибо видит все благо и богатство в духе, поэтому все храмы, все убранство, ризы и весь блеск богослужения есть мишура и преступление, если идти, как сказано — “не собирай себе злата” и т.д. В сущности религиозного мира лежит полное пренебрежение

ко всему — и одежде, и еде, пренебрежение всеми экономическими интересами, ибо все это мишура, тлен; забота должна быть только о чистоте души, которая бессмертна и которая <одна> только может попасть на небо в вечную жизнь царства небесного.

Наборот, материалистическое учение говорит, что только через материально-экономическое совершенство можно достигнуть Социализма царств духовного <так!>.

Жизнь религиозного человека на земле есть путь тяжелых дней искушений и испытаний, и если он сумеет пройти через эту жизнь не согрешив, <то> приидет в царство небесное; земная жизнь есть путь каждого человека к небу.

В земной жизни я должен быть осторожен, ибо в каждом из человеков существует частица Бога, которую я не должен осквернить, поэтому каждый христианин носит крест, образ святого, точно так же, как и в настоящее время материализма все верующие в Ленина носят его образ на груди.

Смысл этого ношения один и тот же, разница только в самом учении, <в> то<м>, что царство небесное не находится нигде больше, как на земле, и которое зависит от нашей культуры, через которую мы сможем войти в Социализм. А это будет означать, что если у нас всех будет меньше грехов, <то> тем скорее мы попадем в Социализм.

Не исключаю и той возможности, что Социализм похож на царство небесное в том смысле, что в него так же трудно попасть грешнику, как грешному христианину на небо. Так же существует множество признаков, свидетельствующих о приближении Социализма, как существует множество признаков приближения Страшного суда у христиан, которые даже склонны видеть признак [этот] в самом приближении Социализма.

Тоже в самом начале Старого завета люди ждали приближение Христа <Мессии>, который выведет из тьмы народы и приведет их в царство небесное. Это все так похоже, что даже удивляешься, почему люди не узнают того, что уже было, и что они повторяют одну и ту же историю в каждом периоде времени. И если бы Христос жил сейчас, то бы сказал нашей современности: “Да я же этому учил — будьте равны, да будет мир между вами, любите, не убивайте друг друга, я тоже говорил и о том, что имеющий две рубахи пусть одну отдаст неимущему. Но меня не слушали... Вы же люди практические, ибо с той поры прошло уже две тысячи лет, и вы, конечно, научились многому.

Поэтому и я согласен, что мое предложение отдать половину имущества неимущему не разрешило бы вопроса, ибо неимущий, получив от имущего и износив его, будет ждать, когда ему даст вновь человек, который за это время тру-

дом удвоил свое имущество. Вы же сделали практичнее, сравняли в имущественном положении всех, т.е. сделали всех нищими и нищих позвали на общий труд, в котором все должны будут выработать тот продукт, который нужен каждому.

Правда, меры, которыми вы думаете проводить <это> в жизнь, далеко расходятся с моими, я против принудительных мер и против расстрела противников; я был убежден в том, что, не сопротивляясь злу, своим несопротивлением я его буду побеждать, и в это верю и до сих пор, ибо после того, когда меня распяли, верующие в мое учение блестяще доказали врагам, что языческие Рим и Афины были побеждены не оружием, а непротивлением злу.

После, конечно, верующие в меня пошли другими дорогами и стали применять другие методы, но, правда, я тоже в свое время учил, что если у тебя согрешила правая рука, отруби ее.

Итак, все верующие в меня пошли по другой линии или по другой теории, которая доказывает, что только тогда, когда люди достигнут системы, обеспечивающей экономическую сторону жизни, тогда можно будет избегнуть множества грехов и заняться одними духовными делами. Устранив экономический вопрос, мы избегнем ужасных преступлений, на которые толкает экономический кризис. Таким подходом вы устраняете множество искушений и освобождаете дух к другой деятельности.

Против этого ничего не имею, не имею даже ничего против и царства Социалистического, которое я в свое время называл “царством небесным”, но это, очевидно, не было ясно, ибо впоследствии получились совершенно наивные заключения о<б> этом царстве небесном — например, меня стали изображать уносящимся на небо с земли, тогда когда я говорил о царстве не на небе, а в каждом человеке существующем, и ясно сказал в другом месте: “Не ищите царства небесного нигде, ибо оно внутри вас”. Отсюда следует, что царство небесное и может быть только на земле, ибо и нутро наше на земле.

Я даже говорил: не верьте тому человеку, который скажет вам: “Вот там царство небесное”, — ибо оно внутри вас, но этого не поняли и начинают понимать теперь, говоря, что вся сила в коллективе людей. Моисей в свое время, еще задолго до меня, поверил тому, что есть обетованная



К.Малевич. Мистик. Около 1930

земля, и ему поверил и народ и вышел с ним <на> поиски обетованной земли, и что же оказалось — я родился в ней, ибо сказано было, что в этой земле родится Спаситель, т.е. я, но когда я родился и жил в этой обетованной земле, то я увидел обетованный кошмар, но не обетованную землю в смысле благой земли святой.

При моем рождении — а сами знаете, в каком хлеву я родился, — в этой обетованной земле не нашлось даже приличного помещения, но это однако ничего не означало и не мешало появлению звезды, которую люди посчитали путеводной уже не к обетованной земле, а к царству Христовому; точно так же все повторилось, когда родился Большевик — тоже появилась звезда как путеводная звезда, соединяющая или ведующая людей всех частей земного шара к царству Социалистическому.

Но я уже знал опыт Моисея и его муки при путешествии, я просто и ясно сказал: “Нет нигде обетованной земли, ибо она внутри нас”. Точно так же и большевики говорят, что в каждой стране должен быть социализм, другими словами сказать, пусть никто никуда не идет, ибо Социализм можно найти в самом себе.

Я даже замечаю, что и чисто внешняя форма быта начинает принимать те же формы, которые возникли после моей смерти. Меня сделали настоящим сыном Божиим. Художников заставили написать самые невероятные небылицы вроде вознесения моего на небо, написали мои портреты по своему представлению, ибо никто меня не зарисовывал при жизни; создали образ, изображали меня в лучах. Точно так же и сейчас у вас Ленин изображается в сердце звезды сияющий, и вы говорите верующим, что он живет среди нас, — точно так же, даже до сих пор, христиане верят в то, что я живу среди них; мало того, они убеждены в том, что мое царство наступит тогда, когда Евангелие будет проповедуемо на всем земном шаре.

Точно так же этой теории придерживаются и большевики, что только тогда наступит Социализм, когда материалистическое большевистское учение будет во всем мире.

Учение мое и ваше одно, а то, что сделает народ — другое, совершенно не похоже<е> на истину. Народ творит чудеса бо́льшие, нежели я делал и вы делаете, из ничего делает все — “кто был ничем, тот станет всем”. Это очень похоже на то, что я был простой мальчишка, сын престарелого столяра, но в конце концов народ меня сделал Богом всесильным и могущим. Я был ничем, а стал всем.

Я был противник, насколько помню, постройки храмов и создания святых, ибо если я прямо об этом не говорил, то мало-мальски разбирающийся человек должен это понять, что если царство небесное внутри каждого, то оче-

видно и храм существует в каждом. Но как видите, народ построил храмы и написал в них образы святых.

Это было всегда так, учителя сами по себе, а народ сам по себе, он не может быть безбожником, образ прежде всего. Мне, не буду скрывать, очень понравилось, когда вышибали всех святых из храмов и объявили безбожие большевики, <они> выбросили из всех углов и мой образ, и святых.

Я так и думал, что наконец нашлись люди, которые поняли мое учение, но, будучи опытнее, ибо за мной уже двухтысячный стаж, я все же скептически относился к этому поведению и предвидел печальные результаты.

Так оно и случилось, стали организо<вы>ваться уголки имени Ленина. Он стал играть в народе ту же роль образа. Итак, он учил одному, безбожию, а получилось обратное. Перед образом моим до сих пор висят лампады, горящие <на> деревянн<ом> масл<е>, а перед ним — электрические, хотя уже за последнее время <электрические лампы> горят и в храмах моего имени.

Правда, для нас, учителей, внешняя сторона не должна играть роли значительной, но все же мы должны протестовать против этой внешней формы понимания нашего учения.

Для нас ясно, сколько вреда приносит эта внешняя форма каждому учению, за этой внешней формой не видно сущности нашего учения; этот народ, очевидно, никогда не может понять сущности, ему, очевидно, свойственна <более доступна> внешняя форма, обряд, нежели сущность учения.

Из-за этого нам, учителям, никогда не удается показать истину, ибо не успеешь ее показать, как она начинает обрастать разного рода мишурой, и в конце концов от нее ничего не остается; но тем не менее у народа есть желание увидеть истину, но желание еще не все. Но этого мало, истину благодаря этой мишуре не может увидеть даже и новый учитель, который, действительно увидев какой-то чурбан, обвешанный мишурою, на самом деле думает: “Вот чем предыдущий учитель морочил голову народу”.

И начинает убеждать народ в том, что все это хлам, мишура, обман, а под мишурой простой чурбан, плод человеческого некультурного представления.

И действительно, кто видел Бога — никто, а <тем не менее> оказывается, что этот народ изобразил его через художников еще в художественной форме.

Тогда новый учитель говорит народу, что истина заключается не в чурбане и образе, а в разрешении простых экономических условий. Падкий на истину народ начинает выбрасывать образы, бить лампады и выгонять священнослужителей; видите, даже создали <сейчас для этого> целый штат служителей.

Но стоит только умереть учителю, так от этой новой экономической политики или истины остаются везде образы, устанавливаются обряды, появляются образочки учителя в разных мишурных оправах, которые прикрепляются на груди или <вешаются> в уголках.

Я не раз думал сделать коллекцию изображений учителей за весь период существования человека, какие они были в действительности и какие они стали после смерти; эта коллекция может быть показательна в том смысле, что делается с ней при восприятии <образа учителя> народом.

Мы, учителя, всегда говорим одно и то же, мы являемся в каждом поколении для того, чтобы еще раз свидетельствовать о том, что мир, в сущности, беспредметен и <что> какие бы не строили вавилонские башни, Бога не достанешь. Чего яснее было сказано мною — не ищите нигде царства небесного, но они все сделали обратно, пошли в поиски. И из этого вытекает и вся экономическая и техническая политика. Пешком походишь, походишь, да устанешь, начинаешь ловить дикого зверя, чтобы его приручить, а потом и ездить на нем, но и таковая езда скоро утомит, дороги плохие, дождь, пыль, холод, нужно придумать что-либо поудобнее, нужен поезд — вот и родился такой человек, Стефенсон, который открыл человеку, искателю благих земель, свое изобретение. Все были рады, даже короли и те чему-то радовались, несмотря на то, что ездить им никуда не приходится.

Полез народ в вагоны и поехал от города к городу, от земли до земли, все ищет обетованного уголка. Я уже наблюдаю целых две тысячи лет, как он избегался, сейчас даже летать стал и все же долететь до обетованной земли не может.

Всюду и во всем он ее представляет, но из всего своего представления и из того, в чем он видит элемент своего счастья, ничего сделать не может; и очень странно было бы, если бы он из всего того, что представляет, смог бы что-либо сделать. Странно уже потому, что в том теле, в котором он представляет свое счастье, в действительности нет того, что он себе представляет.

Поэтому всегда происходит недоразумение между телом и представлением; тело мертвое, инертное без воли и представления, становится негибким или даже сгибается в такое положение, которое хочет само представление, но как бы мертвое не сгибалось, какую бы форму не принимало, оно всегда будет неудовлетворительным. Представления человека никогда не будут удовлетворены только потому, что тело мертво, а представление человека живо.

Только потому и кажется человеку, что мир живет, движется, ибо движется его представление в каждом теле. Если не будет в нем способности представлять, никакого движения не будет в мире.

Нет в мире тел ни добра, ни зла, но представления человеческие нашли, что в мире есть и зло, и добро. Человеческое представление ясно себе усваивает, что Бог существует везде, во всем и на каждом месте, но и зло тогда, очевидно, должно существовать в том же самом месте, тогда добро и зло есть одно целое. На самом деле в мире тел нет и этого, это все есть в нашем представлении.

Видя в каждом месте Бога, человек одновременно видит в каждом элементе тела своего благодать, видит прежде всего это тело в форме той благодати, которую он себе представляет. Но мы видим многовековые упражнения человека с физическим миром тел и не видим еще той благодатной вещи, которая бы удовлетворила его, следовательно, его представления не могут осилить и понять, в чем и в какой форме лежит его благодать.

Итак, мы, учителя, все время заняты тем же, заняты той идеей, которая бы дала то счастье человеку, которое он ищет, и мы должны сказать правду, что мы сами страдаем больше всего острой формою своих представлений, поэтому мы и выделяемся из народной массы, как храмы архитектурные среди гор.

Мало того, мы страдаем из-за народа, он даже сам нас уничтожает как вредного нарушителя его покоя, но мы все же продолжаем страдать и сожалеваем, что эти народные массы не понимают своей благодати благодаря темноте и малокультурности. Много слышу я теперь про себя разговоров, что мое учение — опиум для народа, закрывающий истину современных учителей. Но и я в свою очередь тоже говорил язычникам о<б> истинном Боге, но то, что сделали после мои толкователи, недостойно моего учения.

Но я отклонился от своей мысли. Мы, изобрета<те>ли благих земель, благих путей, которые как искры летят в массы и жгут их, заставляют двигаться, мы острее их тем, что мы живее, а народ — та же инертная покойная масса тел, из которой и руками которой мы хотим выстроить ту обетованную землю, ту систему человеческих отношений, которые бы дали нам реальные результаты.

Мы хотим, чтобы наши идеи, наши представления были оматериализированы людьми, мы подобны архитектору, который взорвал каменные горы и построил прекрасный храм, дворец, здание, и который бы сказал, что: “Вот видите, — дикие, некультурные массы камней, лежащие веками, вне всякой культуры, в полном бесформии, поросшие мхом и кустами, безалаберно связанные между собою без всякого порядка и цели — ныне их отношения дали прекрасную стройную гармонию, камни получили полировку, образ и правильную пропорцию своих отношений, а некоторые камни получили образ человека со всеми его психическими переживаниями”.

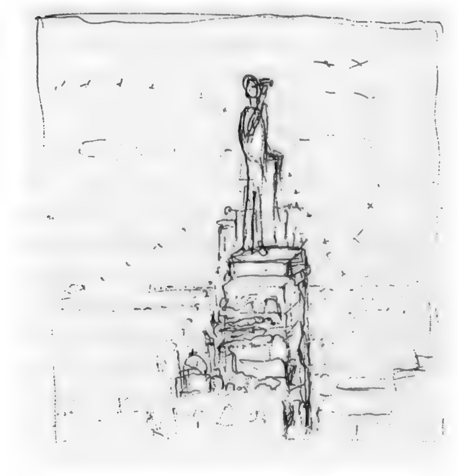
Но камням от этого лучше не стало, и не <стало> хуже. Но для того, чтобы осуществить в действительности свое представление, архитектору понадобилось выгнать на неприступные горы всех изобретателей, техников и ученых, выгнать и множество народа для того, чтобы преодолеть горы и привести их в то состояние, которое дает благое культурное отношение.

Сохраняя свою природу, камни сложились в неприступные горы и для большей крепости умерли, и, конечно, с тех пор мир действительный стал мертв, в этом его спасение и незыблемость.

Перед таким миром все наши попытки тщетны, все наши законы бессильны, наши угрозы смешны. Мир мертвый не только представляют собой камни, но мир и людской та же самая мертвая инертная масса, к которой мы, учителя, подходим так же, как и данный архитектор, и так же хотим их них сделать архитектурное произведение, построить их в такую систему, которая бы дала благие культурные их отношения между собою.

В сущности своей мы, учителя с повышенной психической формою видений, одинаковы, разница между нами, как говорит К.Малевич, заключается только в методах, которые привели бы людей к форме нашего представления, а оттуда к действительности. Каждый из нас всегда пытается видеть свою идею и представление реализованн<ыми>, но эта реализация может совершиться только тогда, когда все люди примут нашу идею, или мы заразим все общество своим психозом, ибо только при этом условии возможно достигнуть результатов.

Но опыт нам показывает, что с тех пор как мы начали строить Вавилонскую башню, никаких результатов полезных это стремление не дало, мы только увидели, что истребили множество народа, а также множество материалов, а толку ни на грош. Башня стоит на том же месте, вернее будет если сказать, что и самой башни нет еще, ибо до сих пор неизвестно, какой подвести базис, фундамент, из того ли материала, который идет из мировоззрения материалистического, или <из> идеалистическо-мистического. Невозможность удостоверить прочность того и другого материала вызывает неустанные споры, но башня не двигается с места, не двигается потому, что нет общей психической формы восприятия; отсюда возникают бойни друг с



К.Малевич. Человек на башне. Начало 1930-х годов

другом, бойни эти имеют целью перебить всех тех, которые иначе себе представляют базис, но вот нам видно... теперь, впрочем, не знаю, видно ли, ибо уже не одна тысяча прошла лет, а перебить друг друга никто не может.

Мы, учителя, можно сказать, сотворили столько бед, что люди до сих пор не могут остановить своей буйство; они думали, что если изобьют камнями, или повесят, или распнут, <то> тем самым избавятся от нас, но это средство никогда не приводило к желанному результату, мы с высоты мертвого мира видим, как яд в разлитой нашей крови заразил кровь других, и они начали страдать нашими идеями.

Не нужно отрицать нам, учителям, и их мудрости, когда они убивают нас, ведь, строго говоря, мы должны покаяться перед народом как перед горами, веками лежащими в покое, ведь они совершенно верно поступают, когда убивают нас, тем самым превращают нас в члены этого мертвого царства, из которого мы хотели выйдти. Да нас и считают, что мы вышли из народа, мы разорвали с ним всякую связь, мы не хотим быть в их мертвом царстве, мы захотели жить.

Но так как мы все же не хотим жить сами, а хотим, чтобы и все жили, то мы внедряемся в это мертвое царство <людей> и укусом своим заражаем последних и из них составляем общество. Таким образом, мы подобны ядовитой змее.

Но, несмотря на все упрямство народа, он все же заражается нашими идеями и переходит в тот план, который бы <мы> желали; мало того, он сейчас <же> из нас делает Бога, а из ближайших учеников наших — святых, и устанавливает из нашего учения мертвое дело; истина наша, в свою очередь, окаменевает и перестает жить. Мало того, на ней вырастает разная мишура, как трава на каменных дорогах, с каждым годом скрывая и равняя эту истину со всем окружающим ее явлени<ем> Мертвого царства.

Таким образом получается то, что мы, а следовательно и эта истина, вышли как бы из народа, т.е. из Мертвого царства, <и> вновь вошли в это мертвое царство. Человек, обуянный истиною, находится во временной стадии своих острых видений, <но> все же возвращается в это вечное Мертвое царство.

Мы, учителя, выходим из этого Мертвого царства вечного сна как лунатики и творим свои дела, зажигаем спящие поселки и творим смятение среди сонных. Нас ловят и сажают в тюрьмы за то, что мы нарушили общественную тишину и правильное дыхание людей, спящих непробудным сном.

Видя на протяжении многих веков одну и ту же историю и результаты, приходится призадуматься над теми истинами, в которых мы видим благое цар-

ство; не будем скрывать перед собой того, что, собственно говоря, всякая наша истина и имеет ту же цель — прекращение дальнейшего движения, <то есть мы хотим> прекратить всякое проблематическое движение.

Иными словами сказать, <мы хотим> установить единую точку недвижную, возле которой бы все вертелось в одной раз навсегда установленной гармонии. Для этой цели каждая утвердившаяся истина или, как ее теперь называют, идеология, в старой видит зло, которое однако людям кажется добром.

Поэтому каждая новая идеология создает законы, переступление которых карается разно, смотря по пространству переступления; чем больше переступление по своему пространству, тем ближе к смерти. В этом законе той или другой идеологии, как говорит К.Малевич, и кроется зло для тех, которые переступили орбиту закона, но для многих непереступающих оно есть добро.

Таким образом, зло имеет свою орбиту движения с двумя точками зла и добра, и тоже добро в своем движении становится злом, и обратно. Поэтому согласно теории К.Малевича мы, учителя, совмещаем единое существо в двух образах, скажем, Христа и Антихриста. Это так тесно связано, что разобраться в этом очень трудно.

Допустим, что все счастье человека заключается в его свободе, а мы, учителя-идейники, наоборот, проповедуем ту или другую идею, а это значит, что проповедуем известное мировоззрение с определенной системою поведения <для> людей, приявших <ее или> добровольно по своей глупости, или насильным путем. Своей идеей мы их ограничиваем, мы обозначаем ход их движения и поведения, мы их загипнотизировали, и они проделывают то, что нужно нам.

Я говорю “нужно нам”, ибо по существу им, народу, никогда ничего не нужно, как не нужно камням архитектурное их сложение, — ни те, ни другие никогда не поймут того значения, которое мы <им> даем. Но все это, говоря между нами, нужно для нас, мы хотим выстроить мир, виденный нами образ, и для этого нам нужны необходимые материалы, поэтому мы и идем в природу, вырываем с корнем элемент Мертвого царства, обращаем его материю в материал, а потом материалу даем известное оформление, т.е. образ.

В этом Мертвом царстве мы находим разные виды материи, среди которых есть вид, называемый человеком; он, по существу, равен всем другим элементам этого Мертвого царства. Нам, учителям, приходится с необыкновенным трудом обрабатывать эту материю, чтобы ее сделать своим помощником, подручным. Человек для нас самый ценный материал, ибо через посредство его силы все другие силы можно подчинить форме того образа, который мы, учителя, хотим реализовать.

Начинается дрессировка и, между нами говоря, жульничество. Жульничество это, конечно, не зависит от нашей доброй воли, но в этом виноваты сами люди, виновын они в том, что не могут уяснить сущность нашего бескорыстного учения.

Поэтому, чтобы сдвинуть с места это Мертвое царство, мы, растормошив человека и объяснив ему всю нелепость его мертвечины, показав его желанную жизнь вне всякой культуры и просвещения и указав ему на источник света, в котором ему откроется новая светлая жизнь, при этом пустим световые лучи ему в глаза, от которых он нескоро очухается.

Мы постепенно начинаем ему доказывать, что вот в том или другом элементе Мертвого царства лежит клад, и если ты его захватишь, то будешь богат и счастлив. Растравленный и развращенный нашим торгашеским подходом, <человек> бросается с остервенением на эту нужную нам жертву и, будучи неопытен, погибает; тогда за ним идет другой очумелый от нашего учения фанатик и тоже гибнет, и так дальше и дальше, пока не получим опыт, который и поможет нам овладеть кладом. Какой же это клад мы получили? Напрасно наши ученики и верующие в наше учение будут думать, что они получили клад, который их освободит от сна и даст им желанную или даже неизвестную до нас ему свободу[4].

Слово “будущее” — магическое слово; главное, оно убеждает всех почти тем, что не все же можно постигнуть сразу, но только через медленное постепенное завоевание установленных целей, преодолевая целесообразность, установленную в прошлом; будущее — это всё для всего, в будущем “всё” достигает совершенства. Это так ясно и неопровержимо.

Никто, конечно, и <не> призадумается <о> том, что ему <только> показалось <э>то <и> что будущее не что иное, как фетиш[5], рисующийся в нашем представлении в прекрасных образах, формах и практических и экономических совершенствах. Малевич додумывается до того, что “будущее” есть фетиш, т.е. он уже разоблачает нас, учителей, морочащих голову людям. Это плохо, конечно, потому что от этого один шаг к тому, чтобы сказать, что каждое “сегодня” есть пришедшее и долгожданное то будущее, которое должно принести те воображаемые блага и то совершенство, за которое люди умирали, убивая друг друга во имя наше и во имя наших идей.

Каждое “сегодня” есть день разоблачения будущего; каждый день, каждое сегодня есть то пустое место, которое никогда ничем не заполняется. Совершенств в нем никаких не получали, все взносы человеческой жизни шли впустую; мы все, учителя, брали неимоверные подати с людей, отнимали

жизнь и вели в бой народ для своего удовольствия. А в результате никто ничего не получил.

Каждый день мы держим ни в чем не повинный народ в страхе и рабстве и указываем ему пальцем в будущее, развращаем его яствами и духом благодати, и чтобы получить это, народ идет.

Между нами говоря, приемы наши не ахти какие; страдая развратом, мы видим в этом благо и желаем развратить и все остальное общество, среди которого мы находимся.

Мало того, мы хотим, чтобы это общество было бы рабами нашими, ибо они должны верить в нашу идею и служить ей, т.е. мне, идеедателю. Таким образом мы, учителя, за все свое существование видим, что ни один из нас не освободил народа, дал бы ему Мир совершенно беспредметный, к чему не без основания пришел Малевич. Мы все народу обещаем дать благий предмет, построенный на целесообразности, и каждый раз проваливаемся на этом, а чтобы оправдать свой провал, мы говорим: “Дорогие братья, сестры или дорогой товарищ, всё в будущем”.

Принимая же теперь ваши новые основы диалектики, мы совершенно выходим из своего подозрительного положения и говорим: “Вот тебе, милый брат, товарищ, найден истинный закон развития, которое имеет три формы, теза, антитеза и синтеза <так!>; как хочешь, так и живи, знай только, что момент синтезирования есть уже высший момент развития движения, после которого ты будешь вновь у “разбитого корыта”.

Иными словами сказать, <в том> будуще<м>, в котором хочешь достигнуть совершенства, а еще иначе, синтеза, достигнешь разбитого корыта. Так вечно, как белка в колеснице <колесе>, будешь вертеться, и выхода не будет до тех пор, пока идея будет существовать; я это усвоил хорошо, когда прочел некоторые положения Малевича с высоты загробной жизни о Мире как беспредметности и о<...”>[6]

Вступление

Причины возникновения моей исследовательской работы лежат в новейших течениях художественной культуры. Эти течения в продолжение конца девятнадцатого века и начала 20-го сильно размножились. Линия Искусства, которая в прежние века была более или менее устойчива, сменилась быстрой сменой волн, а следовательно, изменением форм живописной и вообще художественной культуры.

Современный конец этой линии или волн Искусства конца 19 века и начал<а> 20 века по сие время находится в хаотическом порядке, т.е. никто еще не взялся более или менее привести все современные Искусства в какой-либо порядок, сделав классификацию всех видов. У нас нет до сих пор истории новейших течений, мы имеем только отдельные мнения разных критиков и социологов, которые будут, возможно, только материалами для создания в будущем истории новых Искусств.

Сами историки за это дело не берутся, ибо считают, что не вышла еще давность Новому Искусству и что оно еще не установилось в вековой статике, чтобы возможно его было уже с полной ясностью неизменности историзировать.

Эта хаотичность, неразбериха в течениях живописной культуры, спутывание видов культур, их идеологических установок остановили мое внимание и вызвали желание сделать попытку классифицировать эти виды культур, установить их границы так, чтобы каждый изм был ясен и точен, указать все взаимоотношения измов и развитие их живописной культуры.

Но опять-таки чисто исторический момент всех этих измов меня мало интересовал в порядке их хронологии или биографии мастеров с разбором их персональных качеств в их историческом или социологическом плане.

Как живописца, не историка и не социолога, меня, естественно, больше всего захватили моменты развития и анализы живописных видов культур. Больше всего меня интересовали внутренние и влияния внешние на природу и формирование данного живописного тела, нежели его история и биография живописца.

Меня больше всего интересовали изучение структуры, фактуры и идеологии данной живописной культуры, <воз>действия той или другой живописной культуры на восприятия, на психику того или друго<го> живописца, всевозможные виды реакций творческой энергии живописца на воздействия. Меня интересовал вопрос вытеснения образов или формы известной живописной культуры, установившейся в данном живописце, и обратно, устойчивость образа или живописной формы и вытеснение элементов воздействующей культуры.

Причина остановки деятельности творческой энергии в живописце, ее регрессия или прогрессия, причины торможения выявления новейших элементов и в конце концов форма нервоза <так!> организма на почве живописной неустойчивости образов или, обратно, хроникального уста<навл>ивания одного и того же образа в представлении.

Все эти перечисленные вопросы призвали меня более тому чем 15 лет <назад> к медленной разработке этих вопросов, к приведению их в более или менее четкий характер. Уже в 1923 году план моей работы по исследованию новейших течений был утвержден Главнаукой, в силу чего был организован Институт Художеств<енной> Культуры по исследованию выставленных мною вопросов. Таким образом, Институт Художеств<енной> Культуры был организован из нескольких отделов: 1) Живописной Культуры по анализу и исследованиям новейших течений; 2) изучение цвета и <отдел> Идеологии — социологический.

Впоследствии лет через пять произошло слияние этих отделов с Институтом Истории Искусств, в котором и по сие время эти вопросы разрабатываются.

Развивая эту работу, у меня вытекла “Теория о прибавочном элементе”. Прибавочный элемент — это есть элемент воздействия той или другой живописной культуры на того или другого живописца, который деформирует или совершенно вытесняет образ в том или другом субъекте.

Для определения этого прибавочного элемента необходимо всестороннее изучение каждого течения или вида живописной культуры. Это изучение ведется не только теоретически, но и главным образом практически, проделывается самая тщательная препарация материала. Кроме этого, ведется тщательная проверка результатов и на самих живописцах, на которых проверяется реакции этих прибавочных элементов. Эти опыты и проверки ведутся посредством или заражения, т.е. поражения в представлении путем восприятия данного прибавочного элемента, либо извлечения, атрофирования уже

существующей реакции прибавоч<ного> элемента, за благо приобретенного субъектом.

В настоящее время мною определено более пятнадцати видов живописной культуры: Кубизм, Футуризм, экспр<ессио>низм, абстрактивизм, Метафизизм, Супрематизм, Симультанизм, Дадаизм, Пуризм, Неопластицизм, Мерцизм, Proun, Веризмус, Конструктивизм, Сезаннизм, Импрессионизм, Пуантелизм, Фовизм, С<юр>реализм.

Все эти течения есть течения очень активные, распространяясь путем издания журналов, <они> производят свои воздействия на молодой живописный организм. Молодые художники, рассматривая журналы, получают известное восприятие, или заражение, формой живописи. Последнее начинает производить свою разрушительн<ой> сил<ы> <работу, воздействуя> на существующие формы в живописце, в силу чего начинается сильная борьба двух реакций, прибавочного элемента и существующего образа.

Результат этих реакций при случае, когда молодой живописец усвояет воздействовавшую живописную культуру до конца, дает правильный выход и правильное разрешение, кризис идет в лучшую сторону. Если же пораженному представлению субъект не дает правильного выхода по случаю незнания данной культуры, то он стремится примирить существующий образ с ворвавшимся элементом новым. Это примирение дает обязательно эклектический вывод, смесь двух образов или, хуже того, в том или другом образе появляется только один элемент от другой культуры живописи.

Эклектические случаи, а таких случаев в нашей современности очень много, <и> даже можно сказать, что эти случаи образовали целое течение или целый метод формирования всевозможных тем или разрешения живописных задач. Эти случаи величайшего в мире эклектизма, который в Искусстве у нас преобладает, виновна <в них> та причина, что до сих пор наука о Художественной Культуре у нас не поставлена в надлежащий порядок и высоту. Все Институты, которые в своих планах имеют в виду изучение Художественной Культуры, до сих пор стоят на точке зрения загробной, т.е. изучают только то, что було[1] в 13–14, 16, 17 веках и самым молодым действующим Искусством считается Искусство 17 века и 18<-го>, они, по терминологии историков, есть Новейшие Искусства.

А 19 и XX век — это то, что совершенно не подлежит изучению. У меня же точка зрения другая была на это дело. Я всегда думал, что изучение сегодняшних фактов развития живой сегодняшней жизни Живописной Культуры есть первейшая неотложна<я> задача. Поэтому я впервые и начал заниматься этой работой, и за последние двенадцать лет, можно сказать, положил основание

данному делу, которое, мне думается, в будущем <приведет к тому, что> в лице молодых аналитиков создастся подлинная наука о художеств<енной> культуре вообще и живописной культуре в частности.

Эта наука сейчас в очень примитивном состоянии<, но в будущем> сможет <достичь большого развития,> как наука о микробиологии сейча<с> достигла чрезвычайно важной роли в области медицины.

Так себе я думал, начиная свою аналитическую работу над изучением новейших течений, что наука о них, наука о прибавочных элементах, будет впоследствии живописной микробиологией или психобиологией, которая будет играть большую роль в живописной культуре и в области педагогики, посредством которой педагог сможет научно подходить к развязыванию вопрос<ов> творческих в молодом художнике; <живописная психобиология позволит молодым художникам более правильно пройти обучение новейшему искусству,> нежели они проходят сейчас на основе подсознательного интуитивного ощущения.

Развивая таким образом исследовательскую работу при Худож<ественном> вузе, нужно полагать, что в будущем эта работа станет самой главной работой художеств<енного> Вуза, который в будущем из Вуза интуитивно-подсознательного перейдет на путь Научно-Художественного Института. Только при таком условии худож<ественный> Вуз СССР сможет, как мне кажется, <в>стать на высококачественную грань творчества.

Сама жизнь безоговорочно требует создания этого научного метода, сама молодежь имеет эту сильную тягу к созданию этой науки. Создание новых проблем в этой области, создание научных кружков есть те небольшие начинания, которые некогда создадут целый Институт науки о художественной культуре. Научные кружки на специальном факультете уже имеют задачу усовершенствова<ния> своих знаний путем привнесения в кружок некоторых вопросов и разрешения последних, которые не рассматриваются на факультете. В будущем мне и думается, что эти научные кружки при факультетах разовьют дело научное и расширят факультетск<ие> вопросы научной стороною и тем самым отодвинут <интуитивные методы>, или все интуитивные методы получат четкое и ясное оформление.

Исследовательский кабинет при Художеств<енном> Вузе есть тоже нечто подобное научны<м> кружк<ам>, но только в более широком виде, который имеет в своей сущности <цель —> приготовить такого специалиста, который бы смог быть врачом и знатоком всех видов культур и смог бы в будущем правильно развивать творческое направление в молодом художнике.

Я за всю свою многолетнюю практику убедился, насколько великую роль в человеке играют четкие представления того или другого предмета, насколько это знание помогает скорейшему преодолению представляемых образов и насколько больше приходится тратить времени, когда ты <не> знаешь то обстоятельство, которое тебя окружает; чувствуя воздействие последнего и не зная его системы, человек зачастую погибает, в поте чела не преодолев данного образа системы[2].

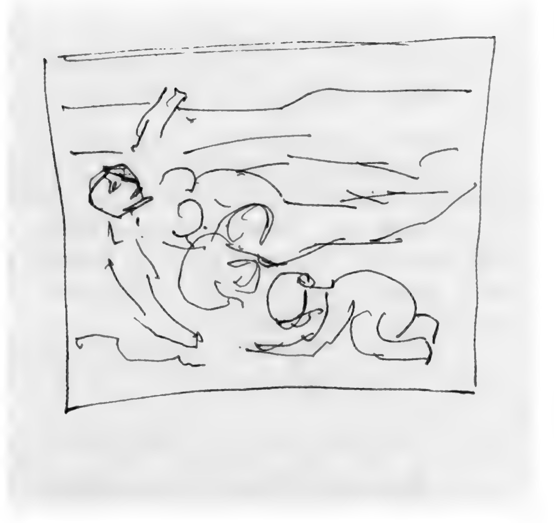
II. ЗАПИСИ И ЗАМЕТКИ

Записи и заметки

ЗАПИСЬ КОНЦА 1900-Х ГОДОВ

Загробной жизн<и> не существует совсем, и речи быть не может и мысль <о ней> не зарождается у меня; смерть пресекает жизнь, как меч отделяет туловище от головы. Я говорю здесь в том смысле, что я <живу> как таковой, созидающий в том организме мира, где живу. Душа же моя ввиду смерти оболочки остается силой.

Есть сила, жизнь которой состоит в неустанном творчестве форм. Сила эта, создавая форму, оживает ею и проявляет свое изменение до тех пор, пока оболочка не израсходуется. И сила эта остается. Поэтому думаю, что смерти нет. Потому что оболочку (как прибор, которым нужно выразить форму), пришедш<ую> в негодность, не считаю смертью[1].



К.Малевич. Лежащая женщина с двумя играющими детьми (на другой стороне листа текст: «Загробной жизни не существует...»). Около 1908

ЗАПИСЬ ОКОЛО 1914 ГОДА

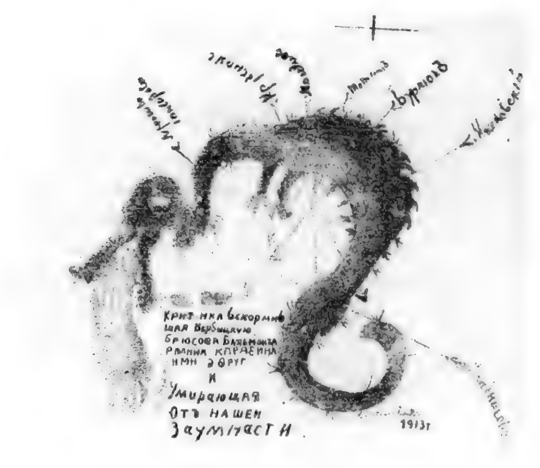
Мы провозглашаем пустоголовых.

И не желаем делать с<о> своей головы мусор<ный> ящик.

*

У современных талантливых писателей Брюсов<а>, Бальмон<та>, Андреева, Горького, Анатол<я> Франса, Кнут<а> Гамсуна и и<м> подоб<ных>, а также худож<ников> Васн<ецова>, Сомов<а>, Репина, Куст<одиева> и друг<их> им подоб<ных> души не существует, а если есть, то по виду она мусор<ный> скребок, и творчеств<а> их происходят от Разума и души, создава<я> ею что-то среднее, не способное развиваться.

(Все — мусорные скребки.)



К.Малевич. «Критика, вскормившая...». Карикатура. 1913

ПЕРВАЯ ФОРМА СУПРЕМАТИЧЕСКОГО НАЧАЛА

Первою формою (или фигурою) Супрематического начала в цвете явилась черная плоскость, усеченная со всех сторон, что образовало вид квадрата на белом.

Отсюда выдвинулось много других форм (или фигур), которые конструировали в одно целое систему новой симметрии, выражающ<ую> собою пространство; такая система, или конструкция, могла выражаться и быть построенной на белом только одной плоскостью.

Супрематическое построение в своей системе строит все свои творческие конструкции в законе, обеспечивающ<ем> целостность знака, чем имеет разницу от всех остальных раб<от> художников.

Супрематические фигуры или формы строятся только в пространстве и передают собою его бесконечную бездну, не давая никакого впечатления, что они сами идут с земли или имеют к ней тяготение.

Белое, на чем конструируется цветная система, выражает собой пространство; все цветные фигуры или формы при постройке не зависят от взаимного цветового отношения, на чем почти все Искусство было основано (гармония). Гармония отжила, ее заменила система.

Супрематизм, двухмерное цветовое творчество, стремится к освобождению цвета от всякого на него посягательства, приводит его к самоцельной чистоте, освобождая из материальных тисков и веса, причем вводит наше сознание к познанию цветовых отношений между собою, но не в изображ<ении>. Вещи мешали познать нам их состязание и силу, <их> неустанную войну как элементов, через которые возможно многое открыть в миропознании и создании новых знаков, побуждаемых отдель<ным> цветом.

Цвета имеют <такое> огромное значение в мире природы, а также и в нашем сознании, что нам необходимо установить и слить себя с силою природы вселенного творчества.

АФОРИЗМЫ (ОКОЛО 1918 ГОДА)

Ставьте на месте святом новую святыню — машину.

*

Через икону мы идем к вечному безжизненному покою (ожид<ание> неба), через машину к вечному бегу по клокочущим далям пространства.

“ИСКУССТВО НЕ ТРЕБУЕТ БАРОНЕСС И ПОКРОВИТЕЛЬНИЦ”

Кто должен устанавливать жизнь Искусств творчества, кто должен быть рулевым и кто должен нести знамя его в пустыне мозгов?

Я думаю и устанавливаю, что тот только может править и сеять, кто своим нутром и ощупью своих пальцев создал и создает и движет Искусство.

В настоящее время специалисты, которым даны отдельные радиусы государственного организма, зачастую назначают в главу движения тех, кто коснулся <Искусства> пальцами своими, <но> ни нутром, ни мудростью; им предоставляется <право> решени<я>.

Отдел Государства или радиус его Искусств кажется Социалистам самым незначительным; кто <назначает> и кого назначить, кто и что будет делать, тоже не важно, лишь бы было «понятно».

У каждого Социалиста есть великомудрая и «понимающая» Искусство жена, она может вполне править, ибо она прекрасна, муж ее великий, почему бы и жене не быть великой[1].

Я, конечно, не говорю о женах и вообще женщинах, работающих в русле Социализма; такие женщины есть и в Искусстве, мы их знаем, но есть такие, которых мы не знаем и потому знамя движения им не дадим.

Нельзя устраивать свалку под древком знамени.

Искусство не требует баронесс и покровительниц.

ЗАПИСЬ 1920 ГОДА

Механика должна дойти до Супрематизма построени<я> тяготения, и толч<ком> долж<но> быть основание новой современной машины движения из целолитых плит объемов. Тело их построено должно быть из слитков сил в одном теле плитооб<ъемов> без кривых и кругл<ых> линий[1].

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ 1923–1924 ГОДОВ

Мир материальный согласно учению идеалистов — искаженная форма мира чистых идей.

*

Материальная вещь своей изменя<емостью> потвержда<ет> {положение}, что она искажение идеи вне изображения материального.

*

Идеальность вещей в себе, а {идеал} он как образ ее материализованный; если идеализм вещи удается материализовать, то тем самым вещь материаль<ная> становится идеалистической, другими словами сказать, абсолютна. Но при условии, если идея будет началом и концом неизменна, если же

идеи в чем-либо меняются, то они равны материально<му> изменяющемуся выражению.

*

Наши цели рациональны не потому, что они основаны на доводах рассуждающего разума, а потому, что они исходят из объективного изучения вещей, т.е. из объяснения процессà их образования, который не является и не может быть результатом нашей воли, а наоборот, владеет нашей волей и подчиняет ее себе.

*

Когда встанут люди в равенстве своем, то форма их будет прямоугольная квадратная.

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ (ОКОЛО 1924 ГОДА)

Предмета не существует, я только его рисую в пространстве, движение же мое только средство техническое.

*

Если Земля завтра не приходит в свое место, то и не приходит ни в какое другое место.

*

Академизм стремится через усилия свои передать предмет, хочет его преодолеть путем воплощения себя в него.

*

Я уподобляюсь тому дереву или зерну, которое, брошенное в одно из обстоятельств, преодолева<ет> их ростом через зиму, осень, весну.

*

К сознанию нельзя пробудить материю.

К<азимир>.

*

О подчинении Религиозного начала гражданским харчевым политическо-экономическим началам.

Религия и Искусство во власти последнего, тогда когда имеют свою задачу выявления Мира равно.

*

Мир, пожалуй, познается с той точки, которая удобна человеку.

*

Природа с точки зрения Искусства.

ЛОЗУНГИ-АФОРИЗМЫ (ОКОЛО 1924 ГОДА)

Борьба с чистым Искусством есть борьба против обновления предметов художественного быта.

Только через чистые Искусства мы можем сделать художествен<ное> оформление вещей нового быта.

Тот, кто против чистого Искусства — тот против Художественной формы новой Культуры.

Листы с лозунгами-афоризмами. Около 1924 года

*

Борьба с чистым Искусством, или абстрактным, есть борьба против обновления быта новым<и> форм<ами>.

Только через чистое Искусство (или абстрактное) можно сделать художественное оформление быта.

ЗАПИСИ И ЗАМЕТКИ ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ 1924–1925 ГОДОВ

<Разное>

“Бойся проснуться, когда тебе во сне видятся кошмарные сны, убивают, давят или что-либо другое.

Сон — это все то, что ты называешь жизнью, а пробуждение — это то, <что> назыв<аешь> смертью.

Проснуться значит умереть, умерший — проснувшийся. И мы обнаруживаем материю”[1].

*

Экономия — элемент капиталистического строя. Коммунистический строй вне экономии.

Экономические отношения могут быть в капиталистическом строе, в коммунистич<еском> их быть не может быть.

*

Натюрморты в живописи. Нужно определить, какой свет и какой натюрморт должен быть построен для живописной работы.

Какой для цветописной, какой для светописной.

*

Мир никогда не может двигаться, Мир статичен, движимо только немирное.

*

Ленин: “А я думал, что вы поставите какое-нибудь футуристическое чучело”.

Когда спросили тов. Ленина о мнении о выставленных памятниках <на конкурсе>, на котором был проект под футуризм, он сказал: “Я тут ничего не понимаю, спросите Луначарского”[2].

*

“Искусство и Революция” Луначарского[3]:

«Современный художник так не думает. Постепенно шло выветривание содержания. Эпигоны декадентов еще не говорили, что хотят быть бессодержательными, а потом пришло время кубизма, футуризма, супрематизма, сторонники которых прямо заявляют: “Не желаем быть содержательными, и даже поэзия должна быть бессодержательна”, и так как слово само есть мысль, то дошли до зауми, до сочетания звуков, которое бы не было больше что-либо значущим словом. Это естественный абсурд, вытекающий последовательно из линии постепенного отхода от всякого содержания. Содержание совсем не важно, форма бесконечно важнее, а моментами говорят: “Содержание даже вредно, его нужно совсем изгнать”, или: “Не нужно обращать внимание на содержание: там, где оно есть, пусть, а лучше, если совсем его нет, а есть последовательное сочетание форм, звуков, красочных линий или плоскостей, объемов». Это последнее слово особо оригинальных направлений”»[4].

Надо выяснить ему разницу “бессодержательного” и “беспредметного” и установить целый ряд содержаний для каждого явления отдельно.

К.М.

*

На книжке Шопенгауэра написано “Мир как воля и представление”. Я бы написал “Мир как беспредметность”. Если существует представление, то, значит, Мира нет, а если воля для направления к овладеванием представлени<ем>, значит ясно, что Мира нет, а борьба. Мир же недвижен вне воли и представлений[5].

К.М.

Луначар<ский>: “Буржуазия вступила на путь империализма, она почувствовала, что у такого индивидуума, как свободный купец, нужно развить религиозный патриотизм, надо заставить его готовить своих детей к религиозному самопожертвованию во имя родины.

Буржуазия стала твердить, что необходимо организоваться и подчинить индивидуальное частное центру, который должен импонировать своими монументальным строем, гармоничной культурой”[6].

Нужно указать тов.Луначар<скому> на смысл религии и смысл деятельности буржуазии, Церкви и Завода, что значит готовить детей и что значит готовить машину.

*

Пролетариат достаточно определенно отринул протянутую ему руку футуристов, потребовав, чтобы в ней был сколько-нибудь ценный дар.

Пролетариат явным образом начинает перевоспитывать футуристов[7].

*

“Недавно награжден орденом Красного знамени Демьян Бедный. ВЦИК этим отметил всю важность ясного и общепонятного Искусства. И это должен зарубить себе <на носу> каждый. Поощрять мы можем только такое искусство, которое ясно и всякому понятно. Демьян Бедный сумел талантливо взять курс, куда-то очень близко к Некрасову, и своим творчеством увлек широчайшие слои трудовых читателей.

Я не говорю о возврате к искусству 60-х годов, но считаю, что проштудировать его хорошенько необходимо, ибо там есть еще много, чему можно поучиться”[8].

Ленин: “Из всего нашего Искусства для России важнее всего кино. Обратите внимание на него”[9].

Лунач<арский>: “Да, я протянул руку левым, но пролетариат и крестьянство им еще не протянули. Наоборот, даже тогда, когда футуризм густо закроется революционностью, рабочий хватает революционность, но корчит гримасы от примеси футуризма. Футуристы говорят, он не дорос. Но есть разный рост. Футуризм есть кривой рост Искусства. Это продолжение буржуазного Искусства, с известным революционным искривлением. Пролетариат тоже будет про-

должать Искусство прошлого, начав с какого-то здорового пласта, может быть, прямо с искусства Ренессанса* и поведет его вперед, дальше и выше, чем все футуристы, и совсем не в этом направлении”[10].

Относительно Большого театра Владимир Ильич сказал: “А все-таки это кусочек чисто помещичьей культуры, против этого никто не может спорить”.

А Луначарский вывел все же, что из этого не следует делать вывод, что Вл.Ил. против культуры прошлого. А я говорю, что если бы он был за, то сказал бы, как Луначарский[11].

*

В фабричной системе... вырос зародыш воспитания будущего, которое для всех детей свыше известного возраста соединит производительный труд с обучением и гимнастикой, и это будет не только методом повышения производства, но и единственным методом создания всесторонне развитого человека.

Маркс[12]

*

То, что мы видим, не есть природа, то, что мы называем деревом, видом, облаком, тоже не природа. Ни одно такое явление даже в науках не может именоваться природою, так как в видимых явлениях точность может быть установлена только в названиях: облако, дерево, железо, Иван.

*

Война войне объявлена, что же это значит<?> Не нужно ли разуметь под войною вскрытие и нарушение покоя, заложенного в мире, не есть ли война войне то, что война должна уничтожить, убить войну, нарушающую покой<?>

Отсюда война - это та болезнь, то <есть> нарушение вечно покойной нормы, которая является неизлечим<ой> никакими медицинскими средствами, <ее можно> только убить.

* Пролетарского,
значит. *К.М.*

*

Из Магомета: “Все судимые будут переходить через мост, острый, как лезвие, который перекинут через адскую пропасть. Грешники не выдержат этого перехода, потеряют равновесие и полетят в адскую бездну”.

*

Нужно написать статью о <слв.нрзб.> Нового Искусства к отделению Искусства в свою самостоятельную идеологию, котор<ая> своим существом разнится от Государственных строев и Религиозных культов, свободна от прогресса и культуры, интернациона<льна> и вне агита, находящая<ся> вне политики, классов, наций, и являет<ся> как бы апофеозом человеческих достижен<ий>.

*

Многие полагают, что формы производства определяют формы Искусства. Но они совершенно не подозревают того, что их определение исходит из рассуждения точки зрения н<а> производст<во>, и рассматривают все Искусство только с точки производства, но если бы рассмотреть все производст<во> с точки зрения Искусства, то <будет очевидно, что> формы производства будут оформляться Искусством.

*

Маркс: “Философы до сих пор объясняли мир, но дело в том, чтобы его изменить”[13]. Эту мысль можно считать правильной и гениальной, но в действительности эта мысль не так уж гениальна — дело в том, что философы объясняли Мир потому, что Мира изменить, в сущности, нельзя.

Но если бы и можно было его изменить, разрушить, то, во-первых, разрушение шло бы в пользу все же нового Мира, Миросложения, второе — философы через свое объяснение Мира доказывали его нерушимость и не желали его разрушать, не желали грешить, ибо всякое нарушение Мира влечет за собой расстройство и гибель. Изменить Мир никогда не мож<ем>, ибо Мир есть Мир, если же есть измена <изменение>, следовательно, Мира нет.

1924 г. К.М.

Павлов, очевидно, верующий человек в ум, ум для него <всемогущ,> и через него “всемогущее естествознание” сможет дать человеку полное счастье, выведет его из позора и установит хорошие между людьми отношения[14].

Конечно, вера твоя спасет тебя, но верить в ум весьма и весьма опасная вещь в одном случае, в другом, пожалуй, через ум можно дойти до полного его отрицания и достигнуть полной беспредметности. Через Ум Маркс пришел к Мировой революции, которая, с одной стороны, нарушил<а> Мир, с другой — хочет построить Мир.

Христос собирался тоже через ум разъясни<ть> Бога в мировом масштабе, кончилось побоищем.

Ученые через ум тоже пытаются разъяснить научно действительный Мир и наук<у> хотят сделать всемогущей. Из Науки хотят сделать Бога всемогуще<го> и всезнающего. В этом месте и возникают вопросы и восклицания, чтó есть всё, разъясняется <ли> оно, и может ли быть всё узнаваемое <узнанным>.

*

Люди и вожди их верят в достижение свободы, в которой <одни> видят благо человеков, другие в свободе видят окончательную цель и смысл жизни человеков. Свобода для них — то царств<о> небесное, которое дает им благо, всю свою веру они не могли построить беспредметно и построили ее в образе женщины как символ<а свободы>, и таким образом по понятию их свобода выражает<ся> в образе женщины, в действительности свободу никто не видел.

То же произошло и с христианами и язычниками, христи<ане> не видели Бога, но верили в него, построили его в образе мужчины с бородой и проч. В Боге ожидают получить рай, и Бог их последняя цель.

*

Наша революционная современность в начале своей эры обрушилась на все старые памятники, беспощадно уничтожая все то, что не носит печати новой. Но впоследствии революци<я> изменила свой образ правления и стал<а> революционному народу показывать все старое и гнать все то, что несет в себе новый вид изменения.

*

Раньше, до сравнения целого ряда голов, рисованных художника<ми> Пикассо, Браком и други<ми>, не было как-то ясно их содержание, при сравнении обнаружил<ось> резкое их разделение по содержанию.

Целый ряд голов Пикассо в его геометрическом периоде носит мистичес<кое> содержание, его головы видят только Мир в себе, никогда не выходят наружу и не осязают ни одног<о> элемента своими руками; это полная недвижность внутреннего созерцания всего мира, это вечно лежащий мозг, который переживает в созерцании своем все передвижения мировые, не сдвинувшись с места.

Другой период, Кубистический, представляет собой попытку человека заглянуть во внешний Мир, Мир реальный, даже натуральный.

Эти сдвиги указывают нам, как перестраивается Мир человека в строй, через который можно было бы посмотреть реальный мир; и вот интересно будущее развитие и нынешняя попытка человека удержаться в реальном мире, видеть все движения открытыми глазами и думать, что все идет извне, но не изнутри, что мои глаза никогда не видели бы Мира, когда бы они смотрели только внутрь себя, что все во мне определяется только бытием, вне <меня> лежащим, но ничего не определяется бытием внутренним; внутреннего бытия нет, и есть как бы только вне его это тело Мирное или не Мирное.

И так интересно, что́ победит детей, вышедших из этой внутренней закрытой избы мозга, <с> закрывшими глаза ве́ками. Возможно, что наигравшись вдоволь вовне, человечество опять войдет вовнутрь, и закроет веки глаз, и останется во внутреннем бытии в мистической недвижности.

*

Бог не в буре, не в движении, не <во> всяком протесте.

Бог в вечном покое.

Всякое движение идет от Дьявола, который оперирует сознанием, наука тоже от Дьявола, как и всякая попытка проникнуть во что бы то ни было. Поэтому всякое и изображ<ение> тоже от него, и всякая мысль от него, и Разум, и воля, и представление.

Но разгадка Дьявола в том, что он пытается овладеть Богом и поэтому колышет Мир, хочет возмутить его для того, чтобы победить Бога, хочет его нарушить, но из этого ничего не выходит, ибо все его протесты, бури возмущения,

разум, воля и представление упокояются и становятся ничем, его “что” растворяется в ничто.

Тело не повинуется Дьяволу, ибо пуля возмущения летит для того, что принести мир телу, лишив его сознания.

И так Дьявол себя бичует и истязует, устанавливая новые идеи и законы, но они все разрушаются Богом, входят в него и упокояются, в Боге ничего не может нарушиться, ибо в нем ничего нет, а то, что мы видим, слышим, ощущаем, чувствуем, — это только различия Бога, скрывшегося во всем, и <он> не познается ничем и не уничтожаем ничем, и Дьяволу только и можно познавать его через свои представления, т.е. видеть его образ как свое представление, но не действительность.

Вот почему народ всегда протестует против всякого новшества, ибо оно вызывает движение, вот почему народ говорит против того, кто хочет победить Бога и увидеть его, народ сохраняет в себе Бога, недвижность и покой — Мир, поэтому он еще и Миром называется.

*

Что такое Дьявол, кто его видал<?> Так вот, с моей точки зрения, я вижу, что Дьяво<л> состоит из элементов знания, движения, беспокойства, нарушения.

Бог как вечный покой, недвижность, вне знания разума.

*

Представители Государства, производственного и религиозного культа так сильно убеждены, что Искусство есть то, что должно служить им, что даже построили специальные училища для воспитания художников как людей особой культуры, особой способности для своих целей; воспитывают молодое поколение в духе своем и доказательствах, что они, представители Госуд<арства>, производственного и религиозного культа, — суть та жизнь, для которой нужно Искусство, ибо оно из их причины проистекает.

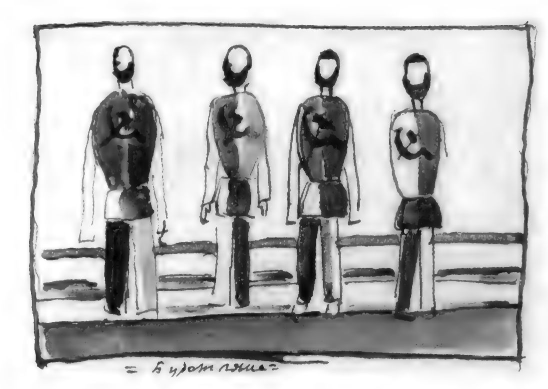
А воспитывающиеся молодые художники думают, что это так <, и потому> уподобляются тем телятам, которые, вырастая в сарае у хозяина, и в самом деле думают, что вся жизнь их проистекает именно от хозяина, и потому “я должно возить ему и для себя то, чего ему нужно”, и утверждают, что “да, без него погибну”. Такие телята, конечно, позабыли, что он, человек, вывел их из их собственной культуры и ввел в {свою}.

Так произошло и с Искусством и художниками; когда некоторые из художников забастовали, разбили все предметы и в их произведениях ничего не осталось ни от религиозного культа, ни <от> Госпроизводства, то все телята и художники возмутились, им показалось, что они должны подохнуть, ибо жизнь от них отняли; теленок позабыл, что сено привозится им с полей, а не растет в сарае хозяина, что у Искусства есть своя культур<а>, свои формы, которыми он должен жить.

*

Каждый, с моей точки зрения, человек должен быть своеобразным изобретателем. Каждая личность в своем претворении явления природы должна выражать себя, оформлять по своеобразному своему закону; их <личности> может объединить только тождество своеобразное, таковое объединение будет представлять массу единообразную; многоликое единство, т.е. сущность, от это<го> не изменится, <сущность> единоличия. Такое общество {законно}, как и один <человек>. Члены такового общества не разделяются ни на исполнителей особо, ни на создателей (изобретателей); нет ни инженеров, ни рабочих, ни крестьян.

Общество же, в котором существуют создатели (изобретатели) и исполнители, рабочие, — ложное общество, создающее паразитов-эксплуататоров и гнет неволи, насилие. Производство такого общ<ества> паразитическое, как и сами производственники-паразиты. В таком обществе появляются “идейные люди”, ученые, религиозные секты и экономисты-вожди и воинства, целью которых и есть выведение этого общества в единое целое, т.<е.> образование многоликого образа в единой сущно<сти> единого мышления, приведения мышле<ния> из субъективного в объективное состояние оформления идей, представлений. Таковые вожди пытаются, чтобы производство было бы массовое, однородное по возможности и по форме; <они пытаются> нивелировать вкусы, нивелировать красоту, выставить шаблон знания вместо подсознания, интуиции, чувства, эмоции, искоренить все то, что может внести различие,



К.Малевич. Будетляне. Около 1932

что может отделить одного от другого. И через этот путь шаблонирования прийти к единству.

В таком пути вождей встречаются огромные препятствия, вождь в одно и то же время и палач, и агнец добрый, он благословляет на убийство и вознаграждает убийцу. Главное его несчастье в том, что он не предусматривает тех личностей, которые сумели претворить в новый строй элементы энергии природы и оформи<ли> себя лучше других масс. Этот претворитель исправил ухо свое, построил добавочный аппарат, и оно стало слышать то, что шумит на тысячны<х> расстояниях. Каждому захотелось исправить ухо свое, ибо каждый полагал, что в этом благо, и управитель, вождь "добрый", тоже прицепил на ухо себе это совершенство и доволен, что услыхал бред другого доброго или недоброго вождя, и приказал объявить по обществу выделить сынов для изучения этого дела и выделить иных рабов, и производить это благо в массовом производстве, ибо Иван Петрович обрезал себе нос по своеобразному совершенству, и <потому>, проделывая это, каждый гражд<анин> достигнет массового блага. Итак, одни нашли, что если уши наши будут слышать шорох на 1000 верст, нос на то же расстояние будет чуять запах, <то они> будут в<о> благе; утвердившись в этой точке зрения, зверь, по существу, стал человеком по изобретению; <человек> отделилс<я> от зверя, заболевши производственн<ым> хозяйств<енным> совершенством; натворив бед, <он> торопится войти снова через совершенст<во> к зверю или ангелу.

*

Развитие организмов обуславливается изменением обстоятельств, но в то же время изменения являются и гибелью их.

*

Нам мешает быть в мире наше сознание.

*

Подсознание уже на пороге к Миру, и только когда подсознание теряет окончательную связь с сознание<м> и он<о> не остается в подсознательном центре, тогда наступает Мир в человеке.

*

Вся мудрость в том, чтобы не нарушить покоя, весь грех в том, когда нарушается покой. Искусство также претерпевает эти изменения благодаря тому, что оно всегда находилось в соприкосновении с так называемой жизнью человека, страдающего манией жгучей блага; <человек> разобраться в благе не может и поэтому предпочел движение статике, <надеясь, что> в движении обретет искомое; двинувшись, ушел от блага. Художники не узнали своего Искусства в недвижении и двинулись за общим табором харчевиков, они не уяснили статичности неизменной сущности Искусства и разрушили уже в своем отходе классицизм, но он и не мог удержаться, ибо тоже стоял одной ногой в служении и Богам, и гослюдям.

Таким образом, заложенная в классицизме огромная доля беспредметности все же разрушилась выдвижением производственного плана фабричной эпохи, и только вновь Искусство в начале 20-го века вышло к беспредметности и хочет построиться в новые форм<ы> классических отношений; и если сейчас ему удастся удержаться на этой точке, тогда возникнет новая эпоха архитектурного Искусства, которое в конечном счете должно овладеть жизнью человека, строго ограничив всю харчевую производственную {линию} как подсобн<ое> дел<о>.

<Выписки из Евангелия и коментарии к ним>[15]

Павел, гл. 2, ст. 16:
“И в одном теле примирить обоих с Богом
посредством креста, убив вражду на нем”[16].

*

Возможно, что сотворени<е> Бога человеком или причина, сотворившая Бога, заключалась в том, что человек нашел природу низменной животной, и потому сотворил себе Бога как духовный Мир в не материалистично-природно-животном состоянии.

Отсюда тот, кто размышляет в духе, в Боге есть высший приобщенный к новому уже человеческому миру, а тот, кто не приобщен, принадлежит к низшему, т.е. животному <состоянию>, поэтому философы такого рода и апостолы шли и учили массы в Боге, чтобы вывести <их> в новый мир человечески духовный.

Но трагедия человека заключалась в том, что он-то сам создан был из элементов той же природы тела, следовательно, и целиком принадлежал низменной природе.

Как тогда<, так> и сейчас религиозный мир считает прахом тело, следовательно, пришлось образовать новый мир в нем, мир духовный. Отсюда <пришлось> и породить хорошее и нехорошее, которо<е> раньше при своем натурприродном состоянии не было известно, т.е. не был<о> создан<о>. Вот почему и поют умершему вечный покой, потому что дух его вышел и приобрел вечное блаженство, но и тут при условии, если он победил при жизни плоть.

От Иоанна Богослова гл. 1, ст. 5: “Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы”[17].

В 6 и 7 <ст.>. Соединение с Богом разумеется только в свете. Нужно быть светлым, чтобы соединиться с Богом[18].

Павел. К Ефесянам, гл. 5, ст. 8: “Вы были некогда тьма, а теперь свет в Господе: поступайте, как чада света”.

<Ст.> 9: “Потому что плод духа состоит во всякой благости, праведности и истине”[19].

Чада света — это дети света, ученые и наука, потому что дух, т.е. свет, стоит в истине.

Ст. 13, гл. 5. Павел: “Все же обнаруженное делается явным от света, ибо все, делающееся явным, свет есть”[20].

14 ст., гл. 5: “Поскольку сказано встань спящий и воскресни из мертвых и осветит тебя Христос”[21].

Т.е. учитель — ученый.

Глава 4-я, ст. 20: “Но Вы не так поняли Христа:

21) Потому что вы слышали о Нем и в Нем научились.

22) Отложите прежний образ жизни ветхого человека, истлевающего в обольстительных похотях.

23) а обновитесь духом ума вашего”[22].

от Иоанна Богослова гл. 1 ст 5. „Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы".

1 6. и 7. Соединение с Богом разумеется только в свете. нужно быть светлым, чтобы соединиться с Богом.

Павел. к Ефесянам гл. 5. ст. 8. „Вы были некогда тьма а теперь свет в Господе: поступайте, как чада света.

9. Потому что плод духа состоит во всякой благости праведности и истине.

чада света это дети света ученые и науки.
потому что дух т.е. свет стоит в истине.

ст. 13. гл. 5. Павел. Все же обнаруживаемое делается явным от света; ибо все делающееся явным, свет есть.

14 ст. гл. 5. „Посему сказано „встань спящий и воскресни из мертвых и осветит тебя Христос".

т.е. учитель - ученый.

гл. 4 ст. 20 „Но вы не так познали Христа;
21) Потому что вы слышали о Нем и в Нем научились.
22) Отложить прежний образ жизни ветхого человека, истлевающего в обольстительных похотях.
23) А обновиться духом ума вашего.

Страница с выписками из Евангелия. 1924

Пав<ел. Послание к> Римл<янам>. Гл. 12, ст. 2:

"И не сообразуйтесь с веком сим, но
преобразуйтесь обновлением ума вашего"[23].

Отвергнем дела тьмы и облечемся в оружие света.

Павел. Конец закона — Христос, служите Богу в обновлении духа, но не по ветхой букве.

Грех познается законом, который говорит "не пожелай"

(ибо Вы не под законом, а под
благодатью.
Грех потому не должен над Вами
господствовать).

Грех не вменяется, когда нет закона[24].

Павел к римля<нам>. <Ст.> "18) Нет страха Божия перед
глазами их.
19) Но мы знаем, что закон если что
говорит к состоящим под законом, так что
заграждаются всякие уста, и весь мир
становится виновен перед Богом.
20) Потому что делами закона не
оправдается перед Ним никакая плоть; ибо
законом познается грех.
27) Где же то, чем бы хвалиться?
Уничтожено. Каким законом? Законом дел?
Нет, по законам веры,
28) Ибо мы признаем, что человек
оправдывается верою независимо от дел
закона[25].
Гл. 4, <ст.> 15: "Ибо закон производит гнев, потому что где нет закона, нет и преступления".

Судя другого, делаешь то же[26].

Святой — значит {просвященный}, светится, и потому в нем видно все темное, попадающее в его свет.

В послании первом к Коринф<янам> Павла в парагра<фе> 27, глав<а> 1-я, говорится:

“Но Бог избрал безумное мира, чтобы посрамить мудрых, и немощных мира избрал, чтобы посрамить сильных.

28) И незнатное мира и униженное и ничего не значущее избрал Бог, чтобы упразднить значущее.

29) Для того, чтобы никакая плоть не хвалилась перед Богом”[27].

От Павла к Римлянам, гл. 12 <14>: “<7)> Ибо никто из нас не живет для себя, и никто не умирает для себя.

8) А живем ли — для Господа живем,
умираем ли — для Господа умираем:
и потому, живем ли, или умираем -
всегда Господни”[28].

Павел. Посл<ание> к римлянам:
“Всякая душа да будет покорна высшим
властям: ибо нет власти не от Бога”[29].

Павел. <Гл. 11, ст.> 36. Римл<янам>. “Ибо все из него, им и к нему. Ему слава вовеки”[30].

*

Иисус Христос как сын Божий есть пустое имя, есть полное молчание, в котором раздаются звуки голосов не Божьих сынов, людей, страдающих психопредставлениями разных видений в пустоте явлений. Иисус Христос, как и Бог, беспредметны, пустые молчаливые пространства, если можно так сказать, в котор<ых> заболевший видениями мозг человека видит, слышит и даже осязает предметы.

*

Две действительности строит человек, одну — художественных образов, и ведет ими целую Историю их развития, другая — пытается тех же героев сделать исторически действительно существующими. Эти две спорят между собой; и доказывают <представители> втор<ой>, что все худ<ожественные>

образы героев только эффекты человеческого воображения, а их герой — сущность действительная, но первые побеждают вторых тем, что их действительность сильнее действует, ибо прошла через воображение худож<ников>; такой герой, возведенный из хлама, действует сильнее физически, чем в жизни <герой> вторых.

Таким образом, существует ли или вовсе не существует герой, человеческая художественная представляемость может его создать по образу предыдущих образов и фантазий.

По малому признаку художественная фантазия может создать героев, котор<ым> нет равных на земле.

О судьбе[31]

Ф.В.Астон[32], знаменитый физик Лондонского Рентгеновского Общества, сделал доклад о “внутриатомной энергии”; выяснив огромную силу взрыва атома, закончил свою лекцию предостережением ученых (как маленьких детей играющих, любопытных, любознательных) от грозящих им опасностях, сказал, что судьба нашей планеты находится в их руках: судьба нашего мира находи<тся> тоже в наших руках.

Но дело в том, что судьбы у планеты нашей нет, она состоит из атом<ов>, которые находятся неразряженными, но, по существу, последним положительно все равно, будут они разорваны или нет; в том или другом виде будет ли энергия в патроне — он будет всегда энергией без-судьбной, горе будет только для человека, который тоже есть скопление атомов, находящихся в неразряженном виде, ибо у него есть судьба и представления, которые он боится потерять с утерей сознания, тело же его как энергия в том или другом виде всегда будет действовать безразлично, вне судьбы и представления.

Все виды на нашей планете есть виды разряжений тех же атомов, это те же самые звезды новые, новые солнца горящей энергии разрывов атомной энергии.

Возможно, что человек, будучи всегда пытливым ребенком, может наделать для себя дела и уже много сделал <их> для себя, достиг огня, достиг пороха, которым и разрывает себя — разве войны не разряжения<?> Может случиться, что там где-либо в лабораториях ученый в неосторожном обращении как мальчик, забравшись в лабораторию атома Бога, в небрежном обращении разорвет его и погибнет все человечество. Так атом-Бог накажет человечество за неосторожное обращение с ним.

Атому же Богу ничего от этого не будет, энергия неуничтожима, но человек как таковой с сознанием и представлением будет уничтожен, останется от него только АтомоБожье, т.е. энергия.

*

Мите и Нагаоки, японские физики[33], доказали посредством <ап>паратов, что <о>дни вещества превращаются в другие, но аппараты Астона[34] показали другое, а американец Шелидон <Шелдон> доказал, что ртуть была загрязнена золотом (очевидно, что все аппараты объективно субъективны)[35].

*

Все то, что человек напишет (или опишет то, что видел своими глазами, ощущал и осязал)[36] и будет уверять в подлинности, будет только свидетельств<ом его> личной выдумки.

Поэтому все свидетельства Историков и все научные свидетельства есть выдумка, которая распространяется в народе, который верит <в нее> как в действительность, существующую или существовавшую в Истории.

*

Движение точки создает линию, движение линии — плоскость, плоскости — куб. Движение куба — шар, точку; он тоже шестигранная точка.

Если <думают, что> движение точки оставляет после себя след, линию, то это не верно, ибо след — это есть только пустое место пройденного тел<ом> точки, оно не может образовать линии, ибо под линией я разумею тело, образованное из самого тела движущейся точки. Так что точка есть известное материальное число пространства, которое при своем движении может оставить себя развернутым в пространстве. Наприм<ер>, клубок ниток есть линия известного материального числа, которое при своем движении образует точку, клубок. Если линия только след, то она не может двигаться, ибо {ведь} под следом не разумеется материальное число, и <поэтому след> не может образовать плоскость. Следовательно, распластанная точка в фор<ме> линии, начиная двигаться, образует такую плоско<сть>, поскольку в ней есть число.

*

Есть у человека одна цель — организовать все процессы природы во имя своего блага.

Этим занят разум, ум. Путь умный, разумный, но есть и другой путь, путь самой природы. Это путь безумный, где все процессы соединяются и разъединяются во имя безумия, путь этот можно назвать и беспредметным. Первый путь — разумный и образный, разделяющийся на материалистическую действительность и образ как представление достигаемой действительности, <на этом пути> стремится образ победить действительность.

Второй — без-умный, без-образный, без-предметный; в этом, возможно, и развязка материализма, так как последние <определения> и есть та действительность, к котор<ой> идет разум и образ и благо, ибо он<и> вне движения процессов предметных.

*

Ленин: “Строительство новой культуры возможно только на почве всестороннего уважения старой культуры”[37].

*

О натуральном хозяйстве и натуральной живописи; натур-растение и натур-наука.

Если установить за верный принцип натуральное развитие, то научного развития не нужно.

*

Композитор, берущий стихотворение как основу для музыкального выражения, не обладает музыкальной формою[38].

*

Что такое Бог? Народ отвечает, что Бог это то, что все знает и то, что не смертно.

Всезнающее, всевидящее, всемогущее, бессмертное состояние. Так было оформлено то, чего нельзя было ни видеть, ни слышать, ни осязать.

Что такое Наука? Наука это есть узнавание действительности, превращение неизвестного в известное, основа науки опираться должна на фундамент всезнания. Превращая неизвестное в известное, она делает из него свою основу.

Наука или Бог могут иметь между собой <те> различия, что первая еще не все знает, а второй все знает.

Таким образом, Бог — это то, во что или чем должна стать наука. Сказать же, что Бог все знает — это уже значит признать науку; сказать же, что Бог знает все, нельзя, ибо мы не знаем, действительно ли он знает. Действующую природу нельзя обосновывать <на том>, что действия ее основаны или построены на знании, ибо, может быть, все действие происходит и вне знания. Возможно, что пчелы свое действие обосновывают не на знании, а просто механически выполняют свои функции, которые лучше част<ей> машины совпадают с деятельностью другого члена улья. Но если пчелиная система сложена из знания каждой единицы и <в ней> согласуется общность всего общества, то эта система превыше человеческой, ибо каждый член человеческого общества не может до сих пор построить взаимоотношения между собой ни путем знания, ни путем механичности незнания; каждый знает, но знания другого уже другие и спорны; спорность — это то различие, которое, кажется, лежит только среди людей, в этом их отличие от всего другого, ибо все действует и ничего не знает, <а> человеки знают, но не действуют, ибо спорность — не действие, или действие без действия.

*

Если Наука постигнет все, то она станет тем же Богом всезнающим, всемогущим, она же и будет бессмертна, она узнает, что есть смерть, а что жизнь.

Но если она узнает все, то она достигнет конечности, т.е. бессмертия, где чередование жизни со смертию исчезнет. Стало быть, не должно остаться ни

жизни, ни смерти, ибо эти два понятия врозь не существуют. Наступит беспредметность действия.

*

Сейчас ошибка Коммунизма в том, что он создает свет просвещения такой, в котором освещаются Боги современные с их неизбежным свойством праздников, почитаний, тогда как свет, просвещение должно (и оно есть в Коммунизме) быть беспредметн<ым>, весь смысл всего и заключается в том, чтобы обеспредметить сознание (разве лишение собственности не есть признак обеспредмечивания человека<?>). Свет есть материя, а свет просвещения — нечто, что не равно всему, как и тьма. Таким образом, свет и тьма и являются предрассудком, не существующ<им> в мире.

*

Бог не есть то, по отношению <к> которому нужно быть Христианином, Магометом, Лютером и т.д. Бог вне логики, и то, что мы называем природою, есть внелогические явления, у которых нет цели.

Человек же весь в логике и в цели, вне этого он не мыслит себя, поэтому возник и Христианин, Магомет и Лютер как разные логики по отношению <к> одной цели, которая и будет Бог, а природа — это то, что нужно обратить в технику для постижения и достижения последнего, т.е. Бога.

Но последние его <человека> усилия в организации средств природы в логическое их состояние есть только образ кажущейся логики и цели, в сущности же это есть только функции, процессы, не входящие ни в логики, ни в цель, ибо и Бог вне логики и цели. Это полная беспредметность обращений.

*

Человечество в детском своем возрасте не занималось спортом, как только техническими совершенствованиями, в процессе этого развития оно развивало свое тело, но в средине своего возраста установило спорт, как будто всю свою жизнь завершило, и ему осталось только поддерживать свое тело всевозможными спортивны<ми> упражнениями. Но это одна часть дармоедов, другая занимается другой формой спорта — это спорт движения разума; первые спортируются метанием дисков, дротиков, другие реют в лучах,

аэропланах, радио; правда, ноги их, возможно, слабее, но мозг сильнее, с которым не спорить ни ногам, ни рукам, к дебаркадеру все же разум придет скорее, нежели тов<арищ>, бегущий в трусиках по Можайскому шоссе.

*

Под объемом нужно разуметь процессы проектирования плоскости.

Сознание никогда не может быть кубично объемно, как только плоско. Сознание — это есть страница, на плоскости которой проектируются объемы, отсюда объем есть только количественное ви́дение плоскостей.

*

Человек, точно Бог по народному сказанию, вездесущим хочет быть, и в образе птицы (аэроплан), и в образе рыбы (подводной лодки), и знание свое хочет поселить в каждом атоме.

*

В чем должно заключаться слово “любовь”<?>

Любовь в переводе на другое слово будет Мир–согласие, поэтому любовь двоих есть достижение Мира, но Мир может быть достигнут при условии согласия тела и то<го>, что называется любовью духовн<ой> — <а это> сторона беспредметная.

*

Над изобретателем всегда стоит эта застывшая маска, вчерашний день, играя из себя цензора, напялив на себя ордена законов на право существования их в сегодняшнем дне.

Он <изобретатель> потому должен стать проводником всего производства, будь ли то технические вещи или Искусство.

*

Свободный от вчерашнего и будущего видит сегодняшнее.

*

Будущее — то, что не домыслили, не поняли сегодня.

*

Абстрактное существует для того, кто живет прошлым.

*

Архитекторы, утверждающие античное, уподобляются актеру, никогда не видящим своего лица иначе как в гриме и омертвелой маске, которую хочет сделать живою своею игрою.

*

Если бы освободиться от эклектического сознания, не было бы ни прошлого, ни будущего.

Беспредметность вне эклектизма.

*

Эклектич<еские> формы и формы труда, очищенного от всяких смешаний со вчерашним. Правильное отношение к сегодняшнему освобождает труд к производству современных форм времени. Дает возможность немедленного размножения сегодняшних изобретений, а последние движут жизнь быстрее вчерашних. Освобождение сегодняшней вещи от вчерашнего рабства делают движение быстрее. Скинуть вчерашние дни значит очистить площадь жизни от эклектики. Эклектика злейший враг изобретателя новых форм.

*

Не будем напяливать форму античную, чтобы не быть похожим на пожарного, у которого каска римского воина и брюки современной техники.

Мы не хотим быть неграми, которому культур<ный> англичанин подарил свой цилиндр, не хотим, чтобы и жизнь, окружающая нас, ходила в цилиндрах или галифе, а также в античных костюмах, каске, и не хотим <, чтобы> женщины оде-

вались в костюмы Венер <или> ходили бы нагими как античн<ые> {нагие} Венеры и дикари; нагого тела больше не видать, как не видать предполагаемую душу в человеке. И мы не думаем, чтобы пролетариат не понял значение неантичного Искусства для своей жизни и сегодняшнего <дня>. Мы отрицаем стадионы спорта античных игр, так как формы их не соответствуют сегодняшнему движению нашего тела. Мы отрицаем танцы как примитивное движение дикарей; наше движение иное — <оно> в моторах, цеппелинах и примитивных уже автомобилях.

Форма театров-цирков вся изжита, и все попытки создать <с их помощью> театр новый <делают его> равны<м> народным зрелищам [семидесятых или 40<-х> годов <19 века>], исчерпывающи<м себя> в каруселях. Наш новый театр — кинематограф, свободный от художественных драм, фиксирующий виды текущей жизни в ее неискаженном виде художественного конструктивного монтажа.

Итак, мы не отрицаем того, что должен наступить момент, когда бегущая наша жизнь придет к дебаркадеру классических форм, но отрицаем пригодность античного искусства для нас сегодня.

ЗАПИСЬ СЕРЕДИНЫ 1920-Х ГОДОВ

Коммунизм есть сплошная вражда и нарушение покоя, ибо стремится подчинить себе всякую мысль и уничтожить ее.

Еще ни одно рабство не знало того рабства, котор<ое> несет коммунизм, ибо жизнь каждого зависит от старейшины его.

Страница с записью «Коммунизм есть сплошная вражда...». Середина 1920-х годов

ФРАГМЕНТ ПИСЬМА 1926 ГОДА

...Ни Рубенс, ни Рембрандт, ни Сезанн, ни Пикассо – совершенно несведущие люди в тех науках о цвете, над которыми работают ученые вроде Оствальда. Также ни Сезанн, ни Пикассо, ни Шишкин, ни Репин не знают оптики как науки, однако их произведения от этого не ухудшились. Хотя ректор Академии Художеств тов. Эссен говорит, что если бы они знали политграмоту Коваленко[1], то их произведения были бы лучше. Рембрандт потерял на этом деле много (такое его счастье – как и мое).

Я хочу сказать, что мы должны идти и развиваться по пути исследования художественной культуры, и только если это исследование выходит в область науки как таковой – наступает их увязка. Нам нужна наука о художествах, т.е. изучение особого вида деятельности человека в его специфической части. Если же мы Институт Художественной Культуры обратим в учреждение ученое как таковое, тогда получим Оствальда, психиатра и т.д., т.е. получим те знания и ту науку, которыми никогда не пользуются искусстводелатели крупного масштаба. Анатомия, перспектива, история как науки не играют роли в создании произведения как такового. Собранием психиатров ясно было сказано, что кубисты страдают распадением центра, имеющего способность удерживать в памяти весь предмет и передать его целиком на холст. Они собрали целый ряд документов, доказывающих на основаниях научных, «объективных» данных, что это так. Однако они не обратили внимание на то, что Пикассо и другие сумасшедшие субъективисты, и я в том числе, живем дома, ходим по улицам и даже пишем письма, вот вроде этого письма, а те сидят взаперти под надзором объективной науки.

Если действовать совершенно объективно через аппарат научности, то поверьте, для художественной культуры это будет один ужас. Сейчас по отношению к аппаратам наступает всеобщий психоз. Был у меня, например, профессор Сидоров, командированный для обследования Института Худож<ественной> Культ<утры>[2]. Первым долгом он поставил мне вопрос, на который просил коротко ответить: «Сколько аппаратов есть у нас в лаборатории?» Он был очень разо<чарован...>[3].

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ (ОКОЛО 1927 ГОДА)

Когда рабу предложить свободу, то он ее испугается, ибо не знает, что делать с ней, и не знает себя, своих сил, не знает своего содержания, т<ого>, из чего возможна вся его творческая деятельность. Привыкш<ему> в рабстве видеть содержание <жизни только> своего господина, ему кажется, что без его содержания он погибнет. И действительно, освобожденным рабам освободители вкладывают новое содержание, чтобы они не погибли, и они опять становятся рабами новых идеедателей.

Тоже <и> художники — рабы идеологических учений. Когда худож<никам> предлагают полную свободу, т.е. живопись или Искусство как таковое, то они не могут себе представить того, что можно делать из Искусства как такового, когда нет содержания, и получается, что они мастера без содержания, <поскольку не знают,> что делать из живописи как таковой. Поэтому им как пустотелым организмам вкладывают для обработки ту или иную идею содержания.

*

Никаких законов, ведущих к совершенству, не должно быть. Искусство недвижно, ибо совершенно. Искусство не имеет цели и не должно иметь, ибо оно абсолютно.

Наоборот, оно может быть целью всего того, что движется, ибо движется то, что несовершенно.

И если будет двигаться цель, то и то, что к ней движется, не достигнет цели.

Искусство же не было никогда движным.

И если мы ощущали движения в нем, то не знали того, что ощущаем те движения, которые ищут цели, т.е. все, что рассчитывает еще найти благую цель.

Искусство же нашло его прежде всего и стало целью всему, ибо все, не преобразившись в нем, не считает себя совершенством.

*

Все видоизменения формовые в Искусстве не могут быть движением, понятым как прогресс, ибо Искусство вне цели есть.

Новые виды форм — не совершенство, но только формы, передающие одни и те же ощущения.

Ощущений есть множество, и они остаются неизменными во времени, изменны формы. Отсюда я вижу, что все стили архитектурного Искусства по своей форме разнообразны, но во всех стилях одно остается — ощущение Искусства как неизменное начало и конец во всех видах.

Поэтому совершенно ложное было и есть понимание того, что каждая эпоха имеет свой стиль, который и ограничен эпохой тех или иных жизненных или социальных состояний.

Отсюда общество последующей эпохи нового социального уклада предполагает, что оно создает и новый стиль, вытекающий из его уклада, и прежде времени хоронит в Музейный архив стиль, существовавший в прошлой эпохе, как форму Искусства, закончившегося вместе с эпохой социального уклада.

С другой стороны, художники последующей эпохи, не могущие создать новых форм, подчиняются требуемым целям нового социального уклада, попадают все больше и больше в течение прогрессивной экономической жизни и создают целесообразные доходные дома вместо дворцов Искусства. С другой стороны, у художников, не имеющих новых форм, возникают повторения прошлых форм, выражающих прошлый стиль. Но, попадая в течение прогрессивного индустриализма, <они> привносят в течение формы прошлого, и возникает эклектическая форма здания, не выражающая целиком ни то, ни другое ощущение.

Таким образом, решается судьба прошлого стиля сдачей его в Музейный архив как изжившегося в жизни и перешедшего в плоскость эстетического беспредметного памятника прошлого Искусства.

Но, с моей точки зрения, получается, что ни один стиль нельзя изъять <из> жизни, ибо стиль есть форма выражения известного ощущения.

Ощущение Искусства выражается разными формоотношениями, например, Византийский, Готический, Ассирийский <стили>. Каждый таковой стиль уже как бы закончен, но моя точка зрения другая, а именно — выражения ощущения Византийского и Готического <стилей> можно достигнуть и в последующей эпохе, только нужно прежде всего найти новые формоотношения, которыми и передается то или другое ощущение Искусства.

Таким образом, в ка<кую> бы то ни было эпох<у> мы можем перенести те или другие ощущения прошлого, вызволи<в> их из Музейного Архива.

*

Анализ спектра, образующего индивидуальную гамму. При работах художников в училище должны быть прежде всего проанализиров<аны> в Институте исследования его гаммы; на<до> установить <уяснить?>, что художники в молодом веке <в> большинстве случаев зависят от воздействия гамм других художников, которая, может быть, остановила индивидуальное развитие субъекта, не исключая, конечно, возможности, что субъект может быть тож<д>ественен по ощущению, но все же как бы субъект ни был тож<д>ествен, все-таки он не будет точ<но совпадать> с воздействующей личностью. На эту неточность нужно обратить особое внимание при исследовании субъекта, поступающего в худож<ественную> школу.

Предполагаю, что найденный индивидуальный элемент может стать той индивидуальной гаммой, которую можно впоследствии развить.

Если мы просмотрим всех художников, произведения которых находятся в музеях, то мы увидим, что таковые можно будет подразделить на категории или группы и <выделить> единицы в группах; обыкновенно каждая личность находится под взаимным воздействием развитие гамм становится в равных усилиях каждой личности, которые изменяют один и тот же мотив в оцвечивании. Но основной лейт-цвет остается.

Единица потому образуется, что она избегла воздействия и нарушила основную лейт-цветовую линию, установив свою.

Молодой художник, будучи под воздействием одной и нередко и под <воздействием> нескольки<х> личност<ей>, тормозит развитие своей индивидуальной гаммы; целый ряд ощущений, перемежевываясь между собою, делают неустойчивость лейт-цветового протекания, тормозят и построение целого произведения, которое остается неразрешенным.

Если молодой художник не сможет выбраться из этого положения, то ему угрожает оставаться на этой посредственной линии всю жизнь.

Личность же, которая сможет в основное лейт-цветное протекание ввести свою индивидуальную окраску темы, становится в ряд той или иной группировки, занимает в ней одно из первых мест (школа).

Так, например, Сезаннистское протекание цвета образовало возле себя целую группу художников, которые, оставляя протекание лейт-цвета, привносят свой мотив.

То же в кубизме и в старых школах.

При обследовании молодого художника необходимо прежде всего установить спектр его и потом спектры воздействующих.

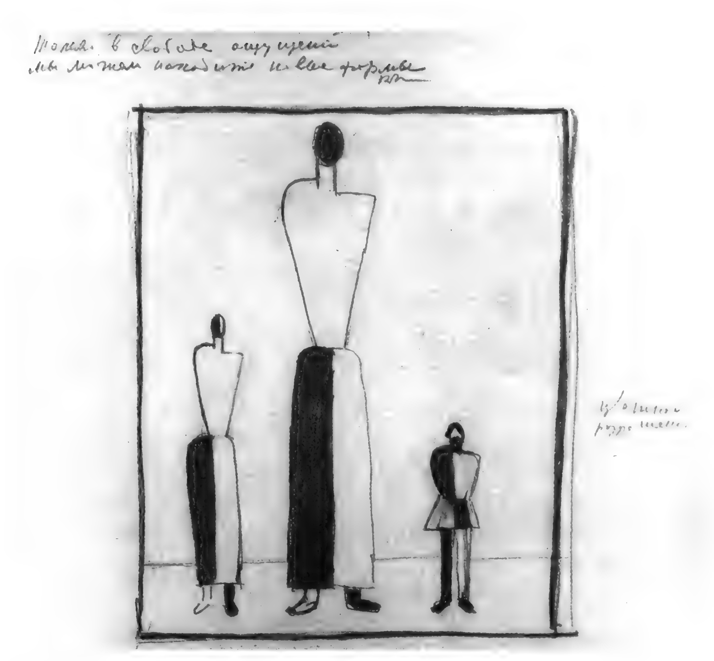
Мол<одой> худ<ожник> пусть сам себе выберет свою палитру, этот выбор и будет спектром, а главный цвет как протекающий можно определить только при исследовании самого произведения.

После этого мы получим полную картину его цветного состояния. Имея же в виду спектры воздействующие, можем установить его основную группу категории и школу, к которой он относится. А следовательно, его художественное развитие должно быть развиваемо по существующим методам данной группы школы.

НАДПИСЬ НА РИСУНКЕ (ОКОЛО 1930 ГОДА)

Только в свободе ощущений
Мы можем находить новые формы.

КМ.



К.Малевич. Две крестьянки и крестьянин. Около 1930

III. ПОЭЗИЯ (1906 — СЕРЕДИНА 1920-Х ГОДОВ)

Поэзия (1906 — середина 1920-х годов)

* * *

Всякій вечеръ угаснутъ лучи Солнца
Всякій вечеръ прислуги покроютъ коврами зеленый бугоръ
Всякій вечеръ прислуги разложат костры
Всякій вечеръ прислуги приносятъ фрукты и вина
Всякій вечеръ прислуги приносят хрустальные кубки
Всякій вечеръ разноцвѣтным вином наполняются кубки
Всякій вечеръ все ковры усѣяны женщинами
Всякій вечеръ разгоряченные мужчины лежат у ногъ
Всякій вечеръ поднимаютъ налитые кубки хрустальные
Всякій вечеръ мужчины метают золотые в небо огни
Всякій вечеръ поют пѣсни прощальные лѣту
Всякій вечеръ с кубками привѣтствуютъ темноту
Всякій вечеръ разгоряченные пары идут в темные рощи
Десять вечеров прощальных отдали они лѣту.

*(Случайное лѣто, проведенное у помещика
Романова 1906)*

* * *

Скучно попуасы, асѣдача
Билетъ 2го класа Паръ
Арка.
Кухарка поваръ ось
Косъ косы скосъ
Постъ носъ уль улей нуль
Нуль два раза разъ оселокъ
Аероланъ [лавка] поселокъ.

* * *

I ю мане торъ рети костъ теону
Корти ре оръ эле же зо ли мон
Ю Ю Ю реонъ
Сили сул по реоннъ

Каст теронъ корсъ

Анон си нун преро пругили пустъ

они рел рел осомъ куешти шестъ
шестъ будери комос

Нер ор ре Миси Суастъ коарене

ЦАЛЯ ЦЕЛ О Ю Н ЖА

* * *

Кор ре реж жи ме кон
иканон си ре дуаль
мило

ПРИРОДА

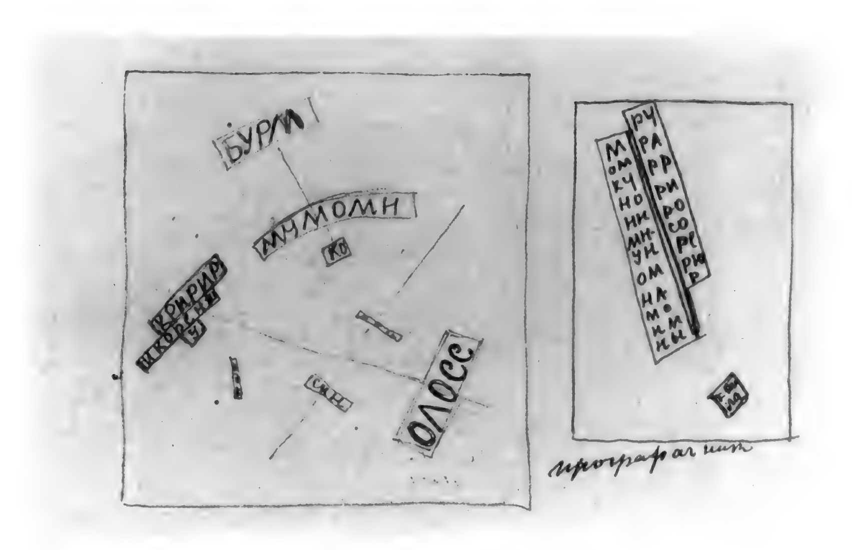
откуда у меня доброе
просыпается не ужели
У тебя природа есть добро
ласка. Но ведь из недра
твоего живота растет
злоубийство все выраста
ющие убийцы и [ты] знаешь
это ибо создаешь [защитный]
цвет
[То все] несовершенство
ибо только когда разделю
себя тогда



К.Малевич. "I ю мане тор...". Середина 1910-х годов

* * *

Почему из склепа средины моей
Подымается пламя доброты и ласки
К каждому прорвавшемуся, и простершему
руки и ветви к низу бездонных глубин
Почему все устремляется из твердыни
и в одно и то же время цепко корнями
держится земли, ты ли убегающее
не смело, или же пустить тебя
не хочет нечто.
Почему я обуян добротою, тогда
когда суть моя состоит из зла [и добра]
Почему все из тебя выходящие
стремятся к убийству
если это твой мудрый закон



К.Малевич. Прографачник. Вторая половина 1910-х годов

то почему ты в одно и то же время
защитным цветом прикрываешь
Значит ты мудрый и злой
защищаешь его, жалеешь, значит в тебе
та же доброта, что и во мне
Ведь я тоже из тебя как и все
Ведь ты меня создал из трупов
Ради меня убив их тело.

Я из ряда убийств
Но как выдти мне в то что
мне принадлежит, как очистить себя
от награбленного. Ведь я часть
награбленного.
Добро и зло составляют две половины
мои, также как и ты состоишь
и почему всегда раздор во мне
и война неустанна, когда же победа
будет, и что должно победить
Кому принадлежит корона бытия
Да Ты меня создал из ряда
убитых за их счет ты построил меня
Но я возстаю, и хочу выдти к
самому себе чистому прозрачному
и когда очищу себя, то убью зло.
Мне не нужны тропинки про
топтаны мною, я буду ничем
и не будет желудка и не будет
зубов.
Я не посягну на тебя мой брат
ибо одинаково бежим, но зачем
ты глубоко держишь корни.
Отрежь пальцы пусть останутся
Тебе нечего держаться.

* * *

Не найдя себе начало, я воскликнул:
и создал меня господь по образу и подобию
Своему, и так я имею теперь представление
о Боге, лик его и лик мой носят
тождественность.
Но в веках создания моего я утерял
во многом части лика своего и в будущих
веках утеряю всё подобие Первородного
начала. Рассыплюсь во многом, и
возстанет многое. Так будет затерян
образ мой и представление о Боге.

*

Так я рассуждаю о себе и возвышаю
себя в Божество, говоря, что всё я
и нет кроме меня ничего, всё что
вижу вижу себя, так многосторонне
и многогранно существо мое.

*

В пустыне зародилось начало моего
лика. Но я ожил в Шестом дне
творения. Так сложно было лицо
моё, ибо прежде, чем встать в совершенство
я претерпел много форм, и так
что вижу, — я есть.

*

Всё стало служить мне, но не я
служу всем, ничто не служит мне
ибо я себе служу.
Вся жизнь из меня, и всё живет
мною и я всем живу

Но в теле своём я разорвал сознание
Своё, с деревом птицей
и насекомым. И мы стали разны
и разно видим мир
И я не могу проникнуть в них
и видеть мир их. Не уследил своё
размножение теряюсь в догадках
строю новый мир из пепла
земли,
Так сменяю
первобытный рай Нового мира
и в Шестой день создам себя
по образу Бога

*

Нет совершенства в Боге, ибо
Шестой день заключаю новый путь
свой в кольцо
Сейчас первый день сотворение
Нового измерения, основы начала
моего лика, преображенного в новом
бытие.
Но никто не видит и никто
не горит душою. И все проходят
мимо. А Дух живой несет пламя
дальше и дальше, все видят
звезды и Солнце, уже мертвое
ибо в новом преображении оно
Не нужно. В новом чуде нет
Ни солнца, ни звезд. Потух
рай.
Рождается око нового начала.

* * *

Каждый росток на земле — есть результат движения
Каждое семя есть реальный вид движущейся силы.
Семя частица общего вихря динамики.

*

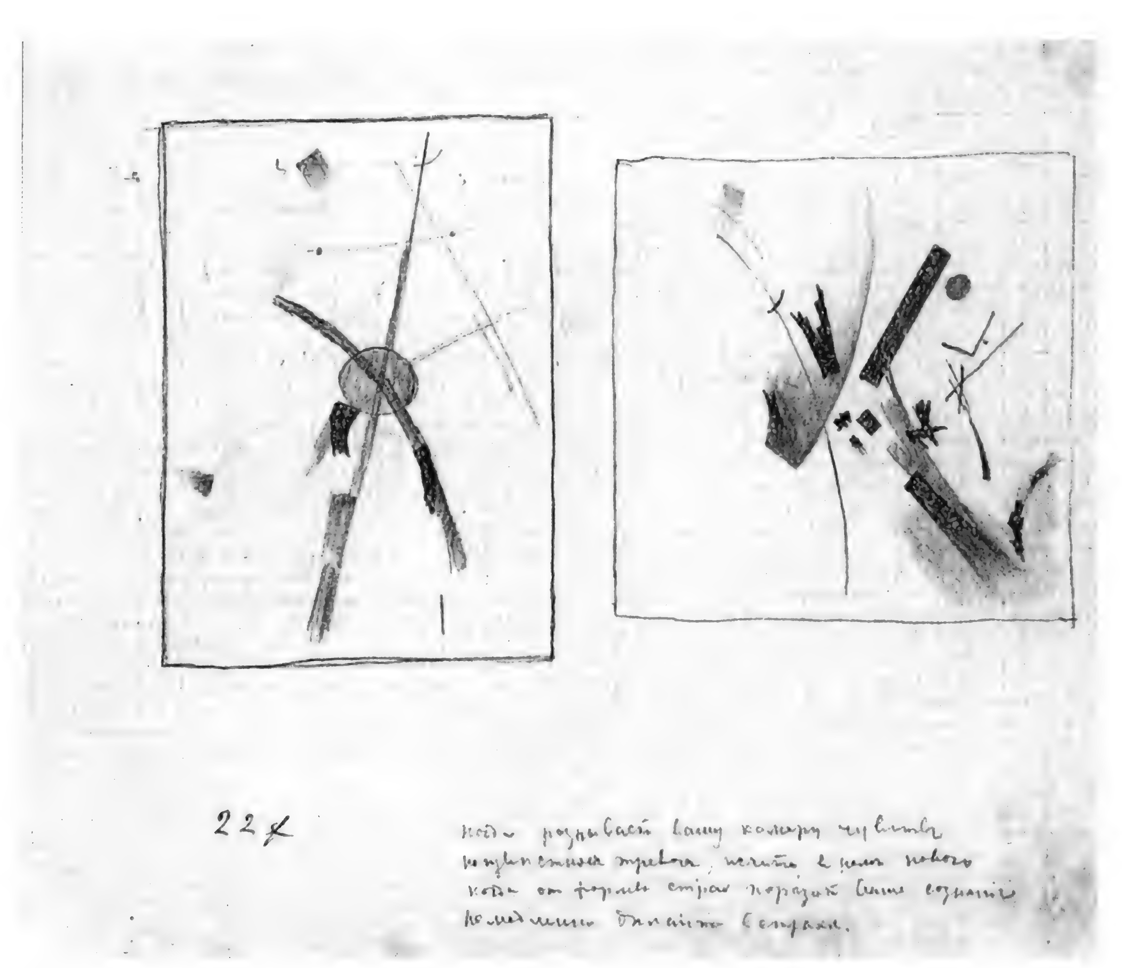
Всё сплошные препятствия
Рожденная мысль — уже окружена ими
и мешает-осложняет ее развитию
Нужно устранить причину препятствия
а тогда бросать мысль.

* * *

Меня распяли бранными словами, но чисто
мое сознание.
Как чисто лицо моей живописной таблицы
Я дам тебе жизнь моя милая краска
Ты невинная и нет в тебе упрека
Ты чиста как звезда
И никакие слова грубых людей
Жрецов старого заката
Не оскорбят тебя.
Я принял все на себя на голове
моей венок из бранных слов чувство
мое пробито гвоздями заржавленного
сознания.
Друзья мои обнесены забором
позора.
Смех свист негодование презрение
толпы покрыло меня как ночь.
Я тронул храм старого черепа
[и закопошились уже уснувшие
Друзья мои.]

Прикрывавшего пепел старого искусства
Пусть все бежит и бежит.
Но зачем же просыпаться в Искусстве
будто Рафаэли. Не обращайте внимание
на 20, 30, 40 век.

Лист рукописи “Меня распяли бранными словами...”. 1916



К.Малевич. Супрематизм: ощущение тревоги. 1917

* * *

Когда разрывает вашу камеру чувство
Неизвестная тревога, ищите в нем нового
Когда от формы страх поразит ваше сознание
Немедленно делайте в страхе.

* * *

Мертвое пространство породило вращение в центре своем
так зародилось сознание творчества
увеличивая вращение все больше и больше

Смысл человека бесконечное творчество путем
побуждения материалов к новой жизни и уничтожени<я>
форм как кристаллов, так растений и животных.
То что создала как говорят природа подлежит
переформированию уничтожению и взамен человек дает новые жизни
очень мало или совсем не похож<и>е на живое
творчество природы.

Не будет растений и животных и насекомых
будет круглый изрешетенный шар окован в огонь
железо и камень воздух и земля одинако<во> заселена

Смысл человека бесконечное творчество, он получил зачатие
в мертвом пространстве в центре которого зародилось движение
т.е. сознание — движение — есть творчество.
Увеличиваясь оно разметало мертвые куски пространства
дав жизнь.
Так началась великая творческая работа — сознание жило
творчеством.
Человек есть единственным выполнителем творческих
форм, которы<е> смогут перенесть его в другие планеты
и овладеть пространством заполнить мертвые

куски пространства соединяя связь между вращающимися точками.

Сознание живет только движением творчеством.

Пространство — есть уплотненная твердь в котором вращаются жизни, и которым в будущем нужен выход за пределы его.

Пространство масса в котором вынашивается жизнь принимая формы для выхода.

Все устремляется к жизни, как зародыш в икре. так мы стремимся <к> пространству т.е. туда где получим окончательное развитие и выйдем за границу пространств, где получим дальнейшее развитие нашего сознания и формы.

Будучи на земле на массе которая временно нас прокармливает — сохраняет

Мы проявляем известную работу, будучи как будто уже совершенными.

Выходя из центра вращательная сила сохраняет себя в семени и устремляется в пространство встречая толщу дырявит ее и от меры прободения т.е. вернее выжимания оставляет отверстия заполненные жизненными проводительными элементами. Так что дерево не что иное как масса заполняющая отверстие в пространстве

Так образуются все формы, которые есть на нашем шаре-земле.

Но человек одна из совершенных форм больше всего сохраняет в семени своем движущиеся силы и которая кроме того что явилась результатом устремлений в пространство но имеет силу самую сокровенную может быть и главную котор<ой> присуще чуд<у>.

Сознание человека может воскресить кристаллы, т.е. жизнь их перeродить в другую форму.

Человек повелел кристаллам быть аэропланами машинами дунул в них не воздух а бензин пар

Умножает бесконечно железо-животных как будто он Бог который перестраивает мир совершеннее или создает другие породы

Нет птицы на которой бы мы летали но может быть
она и была когда-либо в первобытном, погибла ибо несовершенна
ее организм не мог сопротивляться окружающим ее обстоятельств<ам>.
И вот теперь создана новая птица способная носить человека
Мир перестроится по-новому
Исчезнут растения и животные
земля изменит свой вид.
И когда уйдем из нее в другие планеты
она будет иметь сеть коридоров холодная
на огне дышащая. Камень железо и свет
окутают ее и будет она подножием
Многих ступеней нашего ухода.
Но над этим уходом истинным творчеством
работает часть людей. Техники
они создают чудеса.
Другая художники — цель которых украшать
то что создала техника или природа
Последние делятся на несколько частей
Художники цвета-краски — живописцы
формы — скульпт<о>р<ы>
Архитекторы
Музыканты — звука. Образ<ователи?> слов
Слова.

Как те и другие стали учиться у природы технику она дала
толчки навела на мысль создать ту или иную вещь
Катившийся камень дал мысль колесу и т.д.
Созданная колесница ушла очень далеко от формы камня
и не похожа на нее.
Теперь колесница превратилась в паровозы и т.д.
Но в отношении художества вышло совсем другое
Здесь устремился человек к украшению, и само слово художн<ик>
худоба — говорит о работе красивых вещей или украсить
уже сделанную.
И первые его работы были орнаменты, которыми он
украшал посуду палку [и оружие]
После он стал изображать [формы природы]
животных и людей.

УСТА ЗЕМЛИ И ХУДОЖНИК

Уменьшилась ли земля — или увеличилось наше сознание
творить, и уход наш.
Человек как одно из совершенных — земли
есть единственным мыслителем, земля знала, что не сегодня
завтра он уйдет от нее.
И чаровала его своей загадкой и тайной творчества
воспитала его на своих творческих вскормленных формах
и формы чаровали красотой
Но ему казалась красива.
Земля связала ум, сознание цепью вещей своего творчества
и поэт и художник были обмануты ревностью земли.
Земля им показала простые вещи
А они искали в них скрытой тайны.
[Т.е. того чего хотели сами увидеть вещи]
Искали то чего не нужно было искать.
Чем больше искали тем больше рассекались [распылялись] в миллионы
щупалец земли — язык и ум.
Нить ума слова и звук присасывались
к вещам образуя собой целую сеть паутины
в которой запутывалось сознание
Многих живописцев и больше поэтов раздаются
отчаянные вопли, стоны негодования, рыдания перед устами
тайны земли.
Будучи слабыми раскрыть тайные молчаливые уста
создавали богатырей сильнее чем сами, и посылали их
Но богатыри также расшибались.
А уста молчали и лучи глаз лица земли сковывал.
И [так] земля мстила тем кто хотел
похитить тайну ее.
И путало ум — и мы путались в тайне.
Художник и поэт молились своими молитвами
умоляли (их картины)
Но неумолима земля.
Дух великий и сильный взяли как орудие
и через дух хотели проникнуть в маленькие щели
отверстий вещей.

Хотели соединиться с душою предметов
Но вещи рожденные землею жестоко зажимали дух
и он погибал вместе с истерической душой и умом.
Прочтите поэты и всмотритесь художники
в свои молитвы
услышите душу раздирающий крик и <слв. утрачены>
Не правда ли, что через слово искали себя в вещах и тайну
Не правда ли, что через краску хотели узнать суть и синтез
и душу вещей?
Но кто шел обратно из вещи из центра
земли из мозга ее усилий творческих
Стремился к пространству.
Кто разломал скорлупу яйца творчеств природы, и вышел
не обратив внимания на куски разлетевшегося панцыря
Кто из цвета вещей шел к цвету
Кто освободил цвет от похитивших его вещей?
Кто способен сделать это, того земля будет забытой
пылинкой в паутине его сознания.
Но берегись, хотя далеко еще, земля зовет на помощь и другие
планеты идут ей на помощь
будьте только вооружены числом и цветом и победа
за вами. Цвет укажет цифрам числа
и расширит путь.

*

[Нужно дать живописное вещей и поэзию полей так говорите Некоторые Вы]
Идем-те же вон из лабиринтов земли в
необъятое пространство с числами и цветом и порушим
зерна сознания [и оно даст новый росток]

<листы утрачены>

ваш эстетизм ваша интимность
за любопытство ваше каждая вещь отомстит безжалостно
каждую вещь и всю землю вы сумасшедшие отбросы будете
отмщены за клевету за ложь за исковерканные
ложные разоблачения вещей.

Вы черви на теле земли съедающие каждый ее росток
хулители прекрасного лица ее. Земля не терпит лжи и вас
лженосцев строго карает уводя в узкие щели своих отвер-
стий где засыхает ваша душа.

Вы желаете спастись через дух который
способен уйти из самых хитроумных тисков земли
Но если бы были вы умные дух свой могли бы спасти. Но вместо
спасения вы угнали его в щели вещей и оттуда нет возврата
в них вошли десятки, а может быть сотни тысяч лет.

Вы образовали собой цепь колец. покорная пища
уходит в пасть и хитроумный укротитель кормящий удава
дохлым мясом толкает вас все дальше и дальше.

Но ужаса не понимаете вы и боль стала приятна вам
и прожорливый удав земля зажгла свои глаза для вас
тайным огнем увлекает и приковав вас к месту
вещей.

Горе вам ищущие тайны разгадки земли. Остерегайтесь
те которые еще слепые, лучше выколите глаза свои чтобы
разорвать тайную нить лучей ваших с лучами земли.

Вы слепые душите <того> кто притронется дыханием
своим к вашему лицу, прикосновение дыхания есть знак вашего
прозрения.

Когда <в> великом бешенстве вы поможете переда-
вить всех зрячих тогда откройте глаза ибо не будет
проводников в гиену

Те которые открыли глаза но еще не понимают
зрения я вам укажу толпу людей стоящих длинной
вереницей у тайных глаз земли. Сейчас же повернитесь
спиною чтобы не обратиться в соляной столб.

Вам же любопытным запрещаю оглядываться дабы
изсохшее лицо не оставило какой-либо мускул морщины на
спинах отвернувшихся.

Уже виден тумана мир и размеры новых завоеваний
скоро разгадки будут ясны и нечего будет разгадывать.

либо земля стала меньше либо искусство стало
больше, это случилось так неожиданно. ибо потерял зрение

не вижу того что видел раньше великим необъятым
безчисленно тяжелым многовесным и тайным красивым лица земли
Я помню, что число закрыло от меня эти ужасные
источники света земли, которые освещали глаза мои.
какое-то число стало и лучи погасли.

Я вижу землю маленькой как муху в паутине
паутина чисел захлестнула ее, берите числа и расширяйте
сеть паутины, так как другие планеты звезды уже летят
к вам на выручку земли, знайте и не бойтесь им не
понятны числа хотя из чисел состоят. в числе ваше
спасение число хирургический нож режущий тело.
Числа в ваших руках непобедимый щит.
Совершенствуйте щит чисел о него разобьется
все что осмелится уничтожить.

будьте гибки в числах ибо цвет единственный
способный обмануть силу вашего щита. совершенство тогда
когда в щите по мере приближения цвета накопляются
числа способные задержать или уравновесить их бег
с собою.
Числа и цвет новые миры токов материалов
числа и цвет тоньше гибче духа.

Поэты и художники цвета земля не понята вами и сейчас
скажите сколько тысяч лет вы изучаете огонь ее глаз
и если просмотреть ваши труды
видно что и теперь вы стоите <у> печки ее огня и обжигаете
себе язык и кисть.
Ваши произведения указывают что ворота закрыты
а вам их нужно открыть и тайну постигнуть или же
взять ее в этюдный ящик как лягушку в банку со
спиртом.
Наивность. О если бы на самом деле была такая дверь
поверьте под многотысячным напором лет ваших
неустанных упоров давно всякая дверь разлетелась
вдребезги от одного вашего стояния у двери, ноги ваши
продырявили бы землю насквозь.

Еще наивнее мало вам одной двери вы построили себе дверь в каждой вещи каждый стул, забор, лопух, тыквы, груша, тетерев, кофейник, чищеный сапог, гитара, полтавский бык, хризантема, вобла, луна, все это тоже двери которые нужно изучить и заглянуть в их нутро с живописной и поэтической стороны (как вы говорите узнать или дать их живописное и их поэзию). Не знаю узнают ли композиторы музыкальное воблы, чищеного сапога (ли эти вещи немузыкальны)
[Поэты поэтического соловья лунного света журчание ручейка зной солнца их поэ<тическое?>]

Вот ваш лабиринт бессмертный в котором вы находите себе вечный покой и вопль

Отойдите дальше от лабиринта и вы услышите яснее стон вашей души и дайте мне слово больше не входить туда.

Ведь невозможно в раздирающем душу стоне в глухом чемодане существовать.

Весь ваш эстетизм ваша интимность — небольшие уголки крохотной комнатки где сжатый ваш мозг как гвоздь впившийся высасывает последние соки с вашей души.

Идите оттуда там душно тело ваше засмерделось портянкой.

Не забывайте что земля одна из пылинок среди солнечного скипетра и что целое-единица есть весь вир под скипетром солнца. Искусство ваше творчество должно быть висеть понятным всему скипетру

а Вы узки как земля.

Вон из лабиринтов земли в необъятое
пространство с числами и цветом
исторгнем новые живое [в выси] в пространстве.

В этом нашем уходе мы увидим
мельком надгробный памятник поэту
на труп его сядет слово и оба исчезнут.

Цвет и числа и звук правят миром.
[Я смело могу сказать всем тем живым существам
на звездах я понятен каждой из них]

"ДРОВА ПРИВЕЗЛИ"

Взяли пилы топоры веревки, и пошли войною
На леса. Вошли одетые подпоясанные,
И распоясались и разделись размеряли тело леса.
Зарубили пометки на старших
И молча подходили к дереву люди и у самоих пальцев
Корней начали пилить. Молча переносило дерево
боль свою, и смотрело в синий простор.
Оно имело надежду на свои сучья и корни.
Оно думало, что никто не вырвет его с земли.
И стихийным бурям противостанут ветви,
и защитят ствол его.
Для этого с каждым годом рождало все новые
и новые сучья.
Ждало бури, а потому глубоко вошли его корни.
И вдруг незаметно в тихий солнечный день,
подошел человек, с ужасной пилой, и спилил
дерево. Закинул веревку и повалил огромное тело
к ногам своим.
Так победил дерево хитрый человек и из тела
срубил себе защиту, добыл огонь и пепел использовал в поля
для овощей.
Вспомнить о дереве побудил меня стук в дверь
"*дрова привезли*".
Вышли посмотрели куски тела.
Взял топор колун и эти куски дробил, куски еще боролись
держали крепко тело свое не хотели без боя сдавать ни куска.
Но руки мои вгоняли все больше и дальше
железо-колун и распалось в щепы полено
Так гордый с победой вошел в жилище
свое нагретое деревом.

* * *

Мир необъятая целостность
целостность безконечного тела слитого
и вначале нераздельного это “Я”
и “Я” источник жизни, а жизнь распыление
разъединение. “Я”-распыление — центр распыления, смысл мироздания
в целостном и слитом смерть, там нет
Ни покоя ни движения.
Мудрость “Я” вечное деление, вечно-неустанное
из целостного-смертельного отрывать частицы
и превращать в жизнь.
“Я” смерть в своем безконечном и лишь отрывая
себя частицы приобщаюсь к жизни,
“Я” путь распыления, а распыление — уничтожение
целостного образа на ряд частиц новых течений.
“Я” иду по пути жизни освобождая себя из смерти
“Я” нет конца и начала, так велико и огромно
тело мое.
“Я” нематериально лишь материально его
творчество.

* * *

Но самым интересным из всего созданного
творческой волевой силы — Человек
Как будто для него всё создается как
материал. Чтобы создал то чего не может
создать та огромная творческая сила.
Как будто от ее рук уходят те маленькие
детали которые пальцы огромной силы не смогут
удержать.
Но сила делится временем и каждое деление
имеет свою новую форму.
И Сознание Человека становится другим
и мозг его более или менее морщинистый

Смысл человека в общем беге, то что мы
называем жизнью выполнить и заполнить те части
пространства общей постройки которые не
может выполнить мировая творческая воля другим путем.

Отсюда размышление разума о красоте
т.е. забота о меньшем о шатком
ибо не на красоте творятся вещи а на законе
Красота — может украсить закон. Но будучи
понятием субъективным — а потому
разным, следовательно закон может быть
украшен красотами разными, но его
не изменить.

(Также побудить из кристаллов другие
формы)

Человек кроме создания творческих форм
Мировой воли

Создает свою жизнь, что может быть [отнесено]
к Искусству уметь сделать себе обстановку.

*

Каждая форма есть реальный вид времени
а окраска цвет есть сила колебания времени, движение
времени создает форму единовременно окрашивая ее

и следовательно скорость времени можно
определить цветом.

* * *

1913 год

Под Я разумеется человек

Я Начало всего, ибо в сознании моем
Создаются миры.
Я ищу Бога я ищу в себе себя.
Бог всевидящий всезнающий всесильный
будущее совершенство интуиции как вселенского мирового
сверхразума.
Я ищу Бога ищу своего лика, я уже начертил его силуэт
и стремлюсь воплотить себя.
И разум мой служит мне тропинкою к тому, что
очерчено интуицией.

*

Лицо мое смеется и смех тяжит мудрость
Судорогою лица. Этим разделяюсь с природою, ибо
она не улыбается, как гримасы людей, она
совершеннее.
Я начало великое. Охвачу ли лицо свое
Мудростью вселенного блеска.
Светятся и мерцают звезды в лице моем
возрождая огонь мудрости.

В море глаз твоих темные острова окованы
кольцом в память рабства
Разорву их ибо мудрость внутри темного острова
как источник живого.
Я ношу оболочку, сохраняющую совершенство мое в Боге
Глаза мои через цепь колец видят мир, который
есть лестница моей мудрости
Так по лестнице познания я узнаю то что сохранено
во мне отбросив в пространство дороги для познания
Но то, что познаю есть результат мудрости
а познание мое — подножие лестницы моей

*

Старайся не повторять себя, ни в иконе, ни
в картине ни в слове. Если что либо в действе
твоем напоминает тебе уже днейное прошлое
и говорит мне голос нового рождения
Сотри, замолчи, туши скорее если это огонь,
Чтобы легче были подолы мысли твоих
и не заржавели.
Чтобы услыхать дыхание нового дня в пустыне,
Очисть слух свой и сотри старые дни, ибо
только тогда ты будешь чувствительный и белый ибо
в мудрость темным, лежит на платье твоем
и дыханием волны изчертится тебе новое,
Мысль твоя сейчас воспримет очертания, наложит
печать поступи твоей.

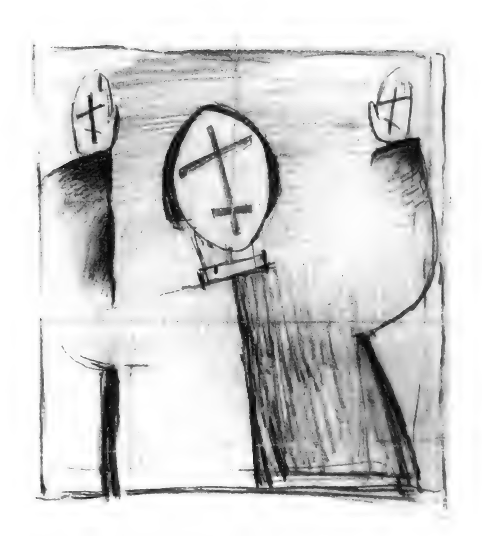
*

Разум, первое образование лика человека
Интуиция — смутное образование второго лика
нового образования будущего человека. Но предопре-
деляется в глубине времени начало третье,
которое завершит собою целое звено миро<во>го строения
от него ничто не скроется и мно<го>мильонные страницы
мира будут читаться сразу, ни одна деталь не ускользнет
из будущего черепа сверхмудрости.
но то, что сейчас в тайне, будет яснее солнца.
Бог как Троица, в таком виде обрисовался
в одной части людей. Бог Бог Сын и Бог Дух
Бог — нечто, не виденное, непостижимое, — тайна,
которая создала природу, и которая
должна идти к нему через сына Бога бывшего
среди нас. Но Дух святой над ними. Небо место
пребывания триликого Бога.
В этом грубом рассказе нашего разума
не кроется ли предчувствие того

что в сыне — есть человек, который стремится
к Богу т.е. к новому своему лику, и новому
Миру. Дух святой — не будет ли третье состояние
человека, перевоплотившегося в нематериальное
будущее, где как в царстве небесном не нужно
будет ничто из мира сего.

*

Через формы религии создающей небо, где люди со святыми
Живут уже другими формами, там нет ни религии ни родственных
никаких связей и сутолоки, которая была на земле.
На земле же все были облечены одною заботою, чтобы
достигнуть рая Новой жизни и почить в святом.
Но и там предположено служить Богу с ангелами.
Следовательно и туда в новую жизнь, человек унес с собою
рабство, ибо служит Богу, признает над собою нечто высшее
и образуя под его скипетром новое государство монархизма.



К.Малевич. Мистик. Около 1932

Но это предположение разума, может быть перепутавшего
новое бытие с земным уютом. В сути может быть лежат
Совсем другие основы, что небо нужно понимать как новое
как лик нового бытия, что мы перевоплотимся в бога
и что Бог есть интуитивное предопределение нашего образа.
и что изображения святых рая носят еще все то же тело
тот же скелет, но лишенный потребностей земли, тела<ми>
самими приближаясь к Богу духу к третьему переходу или
небу, где уже форма скелета и тела исчезает совсем.

*

Христос изображен воскресшим, тело его унесено
на небо. Это грубое умозаключение разума, <он> как обыватель
земного устройства жизни, не мог иначе обрисовать форму
как только той которая окружала его в жизни. Христос
умер, но форма смерти и жизни создала в умах его Богом
сыном. И должен был <быть> унесен заботливым отцом на небо
к себе.
Но все это указывает, что в глубинах человека лежит
путь к перевоплощению и он только искажает упор,
отводя истинное в сторону первобытного. Как бы упираясь
от той силы, которая смогла его в один миг перенести
в иное состояние.
Бог сотворил человека, так определил человек и
через долгий путь идя к совершенству достиг его в пророках
и Бога сына Христе, приближаясь близко к Богу.
а Бог всесущий всевидящий и всезнающий. имеет ли сын все
особенности что и отец, очевидно да ибо все три равны и образуют
собою Бога.
Но так как Бог сын родился из матери как и мы
То этим фактом мы очень близко касаемся
Бога сына. Так устанавливаются ступени нашего
перехода. Мы должны готовить себя в молитве
к восприятию неба. И те кто уготовит себя
будет выведен из пепла греха земного к небу
и воскреснет.

Все же не уготовившие себя умрут на земле
в царстве пекла душа их будет мучиться в огне.
это указывает на наказание в случае упрямства, но и
в этом случае душа все-таки живет и не казнится
смертью, но только мучением.

Но соединяясь в небе мы еще ближе соприкасаемся
с Богом, ибо уже достигли царства бросив землю
заменив ее царством вечной материи, в чем состоит
весь труд.

Достигнув неба перед нами остается постигнуть все
Свойства Бога; т.е. быть всевидящим всемогущим и все-
знающим. Значит необходимо распылить себя
в мировых знаках т.е. воплотить опять во всей
вселенной насытить собою все.

Последнее уже приходит ибо теперь мы уже распылены
во множестве знаков вселенной, мы если не всезнающие
то можем сказать, что многознающие а следовательно
и мно<го>видящие, также и сила наша от первобытного
состояния много увеличилась, мы многосильные.

*

Бог Бог сын Бог Дух кольцо замыкающие сына Бога
человека образуют собою три перехода, три бытия, начало
зарождения Бог, совершенство рожденного Бог сын и Бог
дух исчезновение абсолютное разрушение совершенства.

Так разрушит сын через воплощение кольцо мира
и наполнит собою бездну.

Тогда будет всевидно и всемогуще и всесильно.

Ключи тайны будут нам ясны.

В легендах и сказаниях мы стремимся удалить
в себе груз тела, облегчить себя, для этого рисуем себе
образ и формы жизни его чтобы через него перевоплотить
себя.

Легенда о Христе рисует образ и жизнь его в такой
форме, что признает за Бога сына, как говорили пророки
распятый на кресте пострадавший за нас (но это в сторону)
взят на небо т.е. в другое бытие. но дух его летал

и вернулся в третий день к телу своему. Очевидно
в интутитивных предчувствиях человечество не нашло
другие формы для облачения духа, как только воплотить
опять в тело и вместе с ним вознестись на небо.
Но это только устремления, а субъекты на долю которых
выпало быть свыше других лишь отдельные ступени
к отдаленному будущему.
И многое в легендах и рассказах людей существует нагро-
мождение обстановки, которая к делу не относится
но многое путает, и зачастую обстановку принимает
за настоящее.
В данном случае небо, ангелы молитвы все это обстановка
Так как на самом деле перевоплощение мира совершается
здесь в неустанной работе и движении, сбрасывая с себя
мир прошлого.
Христос воскрес и ушел в небо, сначала предал
живой дух свой Богу отцу, который через три дня вернул <его>
и вместе с телом вознес.
Отсюда предположение, что и мы в день страшного
Суда воскреснем дух наш вернется и возьмет свое бренное
тело, святые пойдут в небо грешники в пекло.
Так закончится жизнь наша на земле.
Все эти предположения — есть загромождения, за которыми
мы не можем видеть перевоплощения на земле. Но в отдаленном
видится сказани<е> нематериальны<х> первых основ — я мечтаю
ехать но еще не еду
и когда нематериально<е> приближается к реальному становится телом
так что нематериальность духа — первооснова прозрачна<я>
становится материаль<ной>

Христос умер и дух его не возвратился больше
к телу его, но построил себе другое: церковь —
из катакомб развившееся в роскошные храмы.
Христос преобразился в церковь, и церковь новая
его оболочка. Прожившая уже 2000 лет, и может
быть проживет еще больше.
Бессмертный Бог.

* * *

В природе существует объем и цвет, звук
же рождается от соприкосновения двух
в пластическом искусстве-творчестве одни инди-
видуальности творят через объемы другие через цвет
Третьи через звук. (Если бы в природе ничто не
поколебалось, то звука в природе не существовало бы)
Искусство пластическое до сих пор строится каждой
индивидуальностью на всех основах, объема цвета и звука
живописец, воспроизведя цветовую картину
не подозревая, что он вносит в нее три элемента
Так что картину нельзя рассматривать только
с точки цвета, ее нужно видеть и слышать ибо
в Построениях предметов и природы мы вносим
и звук и цвет и объем. Такова картина художника
пишущего природу (предметы). Такова и скульптура
оскопленная от цвета (хотя скульптура должна быть
цветовая ибо объем в природе именно цвет)

*

Построение кубистической (картины) кроме цвета и объема
достигается и ритм звукового построения, в кубизме
достигнуто больше чем когда либо самого тонкого
и идеально точного соприкосновения двух форм
в смысле постройки и в смысле звукового ритма
огромное достижение мастерства и совершенства
самого человека установившего порядок нового
мира, или вышедшего из мира хаоса ритм объема
цвета и звука в едино

*

Если присмотреться в кубистическое построение
то мы получаем: результаты захватывающие: от объема
рельефа, цвета — все вместе взятые ощущения

действуют на нас или приятно или раздражающе
последнее результат
звуковой, хотя мы его не слышим но он есть, и только
внутреннее ухо способно услыхать тонкие колебания
волны. Хотя и это еще в области далекого совершенства
ибо может быть впервые высказывается звук
(в картинах)

*

получается и здесь как будто в кубизме
личность достигла тро<е>ликого вида и как будто
бы это есть совершенство, но вслед за этим
неизбежный путь распадения тр<о>еликой личности
На отдельные совершенства, где все стремится
к своей абсолютной свободе и независимости
что же касается цвета объема
звука то ведь это только средства, и что
они никогда не смогут быть свободны ибо
зависят от моей воли. они находятся в несокру-
шимой руке творчества.
Следовательно наступает момент, когда
разделенное тр<о>еличье убежит в бездны
и каждое захватит то, что ему свойственно
и через него построит знаки рожденных
в его глубинах.

*

Выводя цвет в “Супрематизме” к первенству
в двумерное состояние, мы лишаем его объема
и звука. В тех случаях где единица находится
вне времени. Там же где единица находится
во времени, она двойственна со звуком.

*

Мира лицо бывшее распыленным ибо частицы
жили единолично и попав во время коснулись
плотию друг друга, и создали образ, и с того
времени все вращалось в беге совершенствуя
образ в целом. (Совершенство мира в распылении)

*

Кубизм нельзя рассматривать как искусство
только пластическо<го> содержания, я бы сказал:
что вообще живописное искусство не есть
тем, чем его до сих пор считают, в чем
больше — простого выражения природы или
композиции форм абстрактных, или сочетания
цветов, и украшение

*

Цвет: средство для создания
форм, а построение не есть композиция ради компо-
зиции, а это не что иное как язык особенный
слова, нечто такое чем рассказывается о мироздании
или о состоянии нашего внутреннего подъема, что нельзя рассказать
словом-звуком

*

Так кубизм — ясно указал нам на состояние
Мира-вещи, он указал, что Мир через долгий
Путь образования лика шел к распылению,
и в распылении было целостное его существо.
что вещи создавшиеся в нашем представлении
более не существуют, и если мы их еще ощущаем
видим то лишь только потому, что лучи отра-
жения еще не потухли во времени или еще не вышли

изо круга его. Самый же цвет как и живопись и
композиция форм здесь как таковые не играют
роли, ибо взяты оба выражения.

*

Многие ученые, писатели, философы ищут путей или следов
к новому человеку
(но <нет> путей, ибо образ в центре враще<ния> нашего,
его нужно принять) ждут
и предполагают в каком образе должен
явиться новый человек. Так евреи обрисовали
себе образ мессии, и согласно его ждали и ждут.
Среди них был Христос, больше его не было
в то время, и за ним остались века, но он
не был похож на начерченный лик, а потому
распяли. И мимо прошли поколения, а всякий
подобный человек нес новую силу в человечество
распыляя его. Гений сила распыляющая массу новой идеи
идея орудие распыляющее массу.

*

Христос стал великим после смерти
и через каждый век все больше и больше вырастала
его личность. Но рост его был только в одной
части народонаселения. так что новый
образ в нем был явлен одной части людей.

*

В настоящее время ищут образа, который бы
явлен был миру. Но где эти черты где те
формы в которых можно было бы найти
сходство, когда он придет важно узнать
ведь это идеал мира.
Человек первобытный

день за днем шел к распылению, и наш
20-й век является одним из грандиознейших
веков прошлого, он образует ясно порог
через который человек не переступит иначе
как только через распыление, и это распыление
совершилось, и чтобы увидеть его новый
образ нужно увидеть все что создано
в последние дни существования его.
Глаз наш ничтожество, и основывать
на нем видимое и брать как за факт
есть ложь. Только через развитие сознания
мы можем увидеть в себе человека
и только тогда лик его отразится
в природе.
И если мы в Искусстве имели портрет человека
с его лицом, носом, ртом, туловищем, ногами
во времена фараонов и эпохи Возрождения, то в то
время имели представление его как такового
основанное на зрении глаза.(Писать фотограф<ический> портрет
одинаково, что писать калошу или шляпу столько
же она будет говорить сколько и сам портрет)

В настоящее время такого лица не существует
ибо оно как человек распылен и лик его мы
можем увидеть через множество форм сое-
динив их переплетение в одну концентрацию.

*

Искусство кубизма дает такой портрет отчасти

*

Но самый яркий образ нового человека
возможен в футуризме и только во времени
ибо наш век огромная глыба в силе своей
тяжестью устремлена во время.

*

Отсюда наступает крушение всех оснований
в Искусстве так как почва, в которую переносится
наше сознание совершенно другая.
В области цвета должно произойти уничтожение
его, т.е. должен перейти в белый.

*

Но и белый цвет остается белым и чтобы
показать в нем формы необходимо его создать
таким, чтобы форму можно было читать, воспринять
знак в себя. А потому разница между ними должна
быть, но лишь в чисто белом виде.

*

Само же выявление белого не есть основа
чисто красочная вызванная как колебание цвета,
а является выражением большим, служит
показателем моего преобразования во времени
мое представление о цвете перестает быть цветным
Сливаясь в один цвет — белый.

*

Цвет еще
у многих индивидуальностей лежит в прошлом
это самые ограниченные люди. То же и у тех
которые толкуют предметы. Необходимо
уйти к чистым основам, как мировому
закону и на нем строить форму.
В настоящее время я нахожу, что цвет
вышел в новое сознание, объем и звук тоже.

*

Я имею теперь дело с самым чистым
продуктом, никаких фальсификатов
и других понятий, ассоциаций нет
цвет — есть цвет звук есть звук
Объем есть объем. И только обладая
Такими средствами, я смогу высказать
Мой Мир и побудить его в других
людях к воскресению. Я покажу новую постройку, состоящую
из объема как такового, цвета и звука
в отдельных видах ей присущих.

*

В моем распоряжении находятся
сказанные средства, но кроме них есть
Еще и почва или место на чем и в чем
буду строить. — Это покой и время, если
буду строить в покое возникают миллионы
цветов, если во времени один, в последнем
цвет соприкасается со звуком и если бы возможно
было увеличить звуковую волну изображаемого
подобну<ю> натуре, то мы услыхали идеальнейшее
построение. Так как каждая форма сама
по себе разная, находится под разным углом,
а следовательно по-иному соприкасается с временем
образуя волну звука
в Супрематическом построении форм
во времени достигается большое напря-
жение звуковых волн.

*

Самое построение очень
Сложно так как строится не ради
постройки

а ради передачи того графика,
который чертится в силу моего внутреннего
изменения колебания, а потому принадлежит мне
и лишь однородные со мною могут говорить ними

*

Каждое такое построение указывает
момент моего представления где оно
находится.

К.Малевич

* * *

Не знаю уменьшилась ли земля, или увеличилось сознание нашего
Искусства творить.
Но знаю, что рамки творчества расширились за пределы
Горизонта земли.
Я расстаюсь с землею, в сознание проходят токи
и увеличивается разум.
Мы выходим за горизонт к отрыву от
земли рассыпаясь в куполе пространства опускаясь
по рассыпанным точкам

* * *

Я нахожусь в 17 верстах от Москвы
Сейчас 3 минуты первого 11 июля 1-й {год} 1918
Три минуты закончило время нашего
быстрого дня во мне. мчались миллионы полос. тупилось
зрение и осязать не могло лучами места.
Я перестал видеть. Глаз потух в новых проблесках.
темп и ритм начинают тяжить неповоротли-
востью. и мы тревожим его вихрем интуитивных вскипов.
Колышем пространство. Темп и ритм рычаги,

которые подымают вертящиеся в бесконечности
нашего сознания и как мелкое зерно старый
материализм высыпается шелухой из тыла
иного свойства темпа и ритма.

Многое оказалось не подготовлено уснуло
и спало в утробе смерти.

4 минуты первого в буре поднесен был я
и ощутил зачатие свое я увидел начало
и свое зарождение я смотрел на себя как зарождаюсь
Я. Температура в великом вращении в своем
разбеге рождала меня.

Так зачался я неустанный бег иду к опровержению
обеспеченности знаков смертию. потому касаюсь
всего выступающего на гладкой поверхности
но и гладкую поверхность шлифую быстриной
всего ритма каждый ритм разделяю цветом
и мчу себя сокрушая и выправляя.

Я стал тем чем бывает ветер, и примите
осторожность своего знака все кто черепу
своему не дал в рытвинах спиральное вращение

Новое материальное мое утверждено оно служит
шарами пят моих

Отныне не имею практического мышления
Таково новое свойство мое и такова организация
новых идей материального, то что считали
материальными отныне умерло даже не умерло
а исчезло.

Все готовится встретить меня...

* * *

УЛЭ ЭЛЕ ЛЕЛ ЛИ ОНЭ КОН СИ АН
ОНОН КОРИ РИ КОАСАМБИ МОЭНА ЛЭЖ
САБНО ОРАТР ТУЛОЖ КОАЛИБИ БЛЕСТОРЕ
ТИВО ОРЭНЭ АЛИЖ

* * *

Я иду
У — эл — эль — ул — эл — те — ка
Новый Мой Путь

ХУДОЖНИК

1913 г. Июнь

Представляю себе миры неисчерпаемых форм невидимых
Из невидимого мне — состоит бесконечный мир
буду говорить о себе ибо не знаю как представляет
мир каждое в природе.
Среди мне подобных каждый представляет мир
по-своему, а множество приемлет уже готовое.
Художник цвета художник звука и художник объема
есть те люди, которые открывают скрытый мир и
перевоплощают его в реальное
Тайна остается раскрытой реальности, и каждая
реальность бесконечно разнообразна и многосторонняя
Человек был раскрыт художником, и через многие
века дошел до совершенства.
Художник открывает мир,
И являет его человеку
Предыдущие художники не знали яркость света солнца
Не знали туманов
Человек и зверь был схематичен
Тоже не видели пейзажей и отражения неба
на листьях.
Раскрывали в природе симметрию и познавали
род дерева.
Так до бесконечности каждый видел по-иному
И рассказывал о своем видении в вещи то что друг
его не мог увидеть.

Если собрать все картины от первобытного художника и до наших дней — увидим как менялся мир в форме и какие добавки увидели в нем теперь.

Исключительные индивидуальности коим дано увидеть грань мира или вещи по-иному, создали способ передачи, и способом возбуждая у меньших себя размножая целый ряд трактующих грань и еще более раздробляя увиденное

Следовательно художнику принадлежит честь открытия реализма мира вещи такая же честь принадлежит другому открывателю, увидевшему вещи по-иному и противоположному художнику.

Таким образом из суммы результатов мы получаем представление о мире вещей в целом.

Следовательно быть художнику среди вещей необходимо ибо через него открывается новое видение, новая симметрия природы, он находит (как принято называть) красоту

Но красота плод воспитания и привычки иногда вначале некрасиво после становится красивым: красота второстепенная

Иными словами то что скоро укладывается в помещение уюта чувств становится принятым и красивым

Поэтому в Искусстве некоторые формы нового вида вызывают протест. И не принимаются.

Но раз неприемлемое есть, то оно уже попало в уют чувств, и будучи неизбежным рано или поздно разрушит уют — и займет место среди усвоенных вещей.

Многие художники увидевши мир сильнее проникши глубоко вовнутрь, были протестантами, до боли разрушая еще живое представление вчерашнего.

Они прежде, чем наступает медлительное угасание вчерашнего представления, насильно выносили всю обстановку вещей и устанавливали в себе новую.

Но много лет они жили сами, и никто не мог отдохнуть в их обители.

Созерцая новым миром, чистым, никто кроме его Не ходил в Рае открытом. Многие счастливцы угасли в нем и лишь после смерти врывались толпы туземцев и раскрывали завесу Тайны.

и смотрели мир глазами художника

*

Что же есть творчество, если мир увидал художник
по-иному, и то видение принадлежит ему исключительно
ибо то что увидел не похоже на видения других
Самое видение существовало или же существующие
формы продолжили свою форму.

* * *

Идите по стопам моим
говорит каждый вождь
что это значит это значит
что если идти по стопам вождя
то куда можно прийти, конечно
к нему, он же после смерти
своей обращается в образ, ста-
новится недосягаемым и неося-
заемым. Значит дойти до него
это значит обратиться в
образ, т.е. стать таким же
как и он. Следов<ательно> материал
он преобразил в образ как
идеализм. Материалисты
в силу этого в тот момент
когда он умер и входит как
неосязаемое явление идеи
его образ должны остановиться
и творить дело другое, чтобы
не сотворять дело образ его.

* * *

Цель музыки
молчание.

Автограф «Цель музыки молчание». Около 1924

ПРИЛОЖЕНИЕ

Письмо К.С.Малевича редактору “Wasmuth`s Monatshefte für Baukunst”

Господину редактору[1].

Многоуважаемый доктор Л.Адлер[2].

В № 12 Вашего уважаемого журнала на странице 484 помещена заметка господина Вальтера Фричен[3] о супрематической архитектуре.

В этой заметке упомянуты имена целого ряда архитекторов, в числе которых значусь и я. Не знаю, как отнесутся к этой заметке упомянутые в статье другие архитекторы, но мне бы хотелось высказать свое мнение на страницах Вашего журнала, направленное против заметки господина Вальтера Фричен.

Я бы, конечно, не возражал против нее, если бы в ней не была скрыта тенденция, направленная против Новой архитектуры. Последнее и заставило меня написать несколько слов.

Господин Вальтер Фричен пытается разбить на части новые формы архитектуры, ибо если бы она не была новой, то, конечно, она бы его не раздражала. Свое раздражение он пытается успокоить тем, что обвинил нас в ребячестве, сказал: <“Ребенок играет в мужчине”>[4].

Господину Вальтеру Фричен кажется, что в нас, взрослых людях, играет дитя, и у одних оно играет шариками, у других кубиками, у третьих палочками и т.д.

И я, признаться, очень рад, что до сих пор во мне играет дитя, и думаю, что и все мои коллеги, работающие в той же плоскости, тоже будут очень рады, ибо это дитя играющее есть не что иное, как молодость. Мы счастливы, что еще не состарились и понимаем эту молодость, что очевидно, конечно, недоступно господину Вальтеру Фричен.

Но мудрые люди, в которых не играет это дитя, перестают быть мудрыми, ибо они перестают жить.

Мы же живем и дело играющего в нас дитяти не считаем маловажным и надеемся, что тем, у которых не играет дитя молодости, а скрипит высохший мозг, нужно поближе изучить работу этих детей. И тогда только выступить с основательной критикой. Но, конечно, это трудно

сделать старикам, ибо мы, молодые, играем и делаем для молодых, которые нас поймут и уже понимают.

Относительно того, что мы выбросили колонны, так об этом плакать не стоит, ибо я сейчас как раз и занят <тем, что тружусь> над выработкой супрематической колонны, проект которой, а также орнаменты и посылаю для Вашего журнала[5].

В скором времени Вы получите укаринский журнал “Нова генерация”, в котором помещена моя статья об архитектуре[6].

Если, быть может, Вам нужно будет что-либо перепечатать в Ваш журнал, то перевести на немецкий язык дайте господину Александру Ризену[7].

Ленинград, 27/II.27 <28> г.

Коррекции

ДОПОЛНЕНИЯ И ИСПРАВЛЕНИЯ К 1-МУ ТОМУ СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ

К стр. 23–24

Декларация М.Матюшина, А.Крученых, К.Малевича, написанная по результатам заседаний Первого всероссийского съезда баячей будущего в Усикирко в июле 1913 года, была опубликована в первом томе настоящего Собрания сочинений по тексту, увидевшему свет в журнале “За 7 дней”, 1913, № 28.

При обнаружении оригинала декларации в б.архиве Н.И.Харджиева выявилось, что в журнальном варианте был допущен ряд опечаток и пропусков.

Ныне публикуемый текст выверен по оригиналу, подписанному всеми участниками съезда.

М.Матюшин, А.Крученых, К.Малевич
Первый Всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов)
Заседания 18 и 19 июля 1913 года в Усикирко (Финляндия)

Отмечается и намечается образима действий на будущий год, рассматривается деятельность истекшего года, заслушиваются доклады: Д.Бурлюка, Хлебникова “О всеславянском языке”, Матюшина “О новой музыке” и др.

В общем планы и мнения выражаются в следующем постановлении:

Мы собрались, чтобы вооружить против себя мир! Пора пощечин прошла:

Треск взорвилей и резьба пугалей всколыхнет предстоящий год искусства!

Мы хотим, чтобы наши противники храбро защищали свои рассыпающиеся пожитки. Пусть не виляют хвостами и не сумеют укрыться за ними.

Мы приказывали тысячным толпам на собраниях и в театрах и со страниц наших лёткиx книг, а теперь заявим о правах баячей и художников, раздирая уши прозябающих под пнем трусости и недвижности:

1) Уничтожить "чистый, ясный, честный, звучный Русский язык", оскопленный и сглаженный языками человеком от "критики и литературы".

Он не достоин великого "Русского народа!"

2) Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, "симметричную логику", блуждание в голубых тенях символизма, и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей.

3) Уничтожить изящество, легкомыслие и красоту дешевых публичных художников и писателей, беспрерывно выпуская все новые и новые произведения в словах, в книгах, на холсте и бумаге.

4) С этой целью к первому Августа сего года взлетают в свет новые книги "Трое". Хлебников, Крученых и Е.Гуро. Рис. К.Малевича; "Небесные верблюжата" Е.Гуро; "Дохлая луна" — "Сотрудники Гилея" — "Печать и Мы" и др.

5) Устремиться на оплот художественной чахлости — на Русский театр и решительно преобразовать его.

Художественным, Коршевским, Александрийским, Большим и Малым нет места в сегодня! — с этой целью учреждается новый театр "Будетлянин".

6) И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петроград). Будут поставлены Дейма: Крученых "Победа над Солнцем" (опера), Маяковского "Железная дорога", Хлебникова "Рождественская сказка" и др.

Постановкой руководят сами речетворцы, художники: К.Малевич, Д.Бурлюк и музыкант М.Матюшин.

Скорее вымести старые развалины и возвести небоскреб, цепкий как пуля!

С подлинным верно.

Председатель: *М.Матюшин.*

Секретарь: *А.Крученых, К.Малевич.*

Усикирко. 20 июля 1913 г.

К стр. 25, 326

Казимир Малевич в "Письме в редакцию", опубликованном в московской газете "Новь" под названием "Отмежевавшиеся от Ларионова", критически отозвался о "фельетоне г.Петрова", помещенном в десятом номере той же газеты.

Во время подготовки материалов первого тома в 1993–1994 годах поиски указанного номера газеты были начаты с библиотек Санкт-Петербурга, затем

продолжены в библиотеках Москвы. Единственный экземпляр газеты “Новь” за 25 января 1914 года был обнаружен в Государственной Национальной библиотеке; в результате внимательного штудирования экземпляра никакого фельетона г.Петрова найдено не было, о чем и было сообщено в примечаниях к тексту. Однако при изучении десятого номера газеты “Новь” не была предпринята проверка наличия всех листов в сохранившемся экземпляре, что и привело к ошибочности утверждения составителя о “мистифицировании Малевичем читателя отсылкой к несуществующему фельетону”.

В октябре-декабре 1998 года по заказу Министерства культуры Российской Федерации автор настоящих строк проводил экспертизу по определению научной ценности той части б.архива Н.И.Харджиева, что была остановлена российской таможней при попытке вывоза за границу, а затем передана в РГАЛИ и закрыта владельцем на 25 лет. Среди газетных вырезок харджиевского архива тогда и был обнаружен лист газеты “Новь” с фельетоном Б.Петрова “Футуристы” (Петров Б. Фельетон. Футуристы // Новь. 1915. № 10. 25 января).

Следует отметить, что в этом фельетоне Б.Петров говорит не о двух группах русских футуристов, как о том упоминает Малевич в “Письме в редакцию”, а о трех. По Петрову, это: 1) главная группа, сложившаяся вокруг М.В.Ларионова, 2) эгофутуристы, 3) “не-ларионовцы”, к которым фельетонист отнес прежде всего Д.Д.Бурлюка.

К стр. 292

В примечании № 12 на стр. 373 к строчкам: “...трактовка этого кадра по времени репинского периода и по психологическому состоянию тождественна картине художника Касаткина “Кто”...” в статье “И ликуют лики на экранах...” было ошибочно указано, что речь идет о картине Н.А.Касаткина “Соперницы” (1890). На самом деле Малевич имел в виду картину Н.А.Касаткина “Кто?” (1898, Государственная Третьяковская галерея) со следующим драматическим сюжетом: вернувшийся домой после многолетней солдатчины муж обнаруживает у своей жены малолетнее дитя, что заставляет его с пристрастием допытываться, кто отец ребенка.

ДОПОЛНЕНИЯ И ИСПРАВЛЕНИЯ КО 2-МУ ТОМУ СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ

К стр. 52

В подписи к иллюстрации “Различные степени изменений в отношениях элементов в кубизме (рис. 1–6)” работа, схематически изображенная на рисунке 5, ошибочно определена как произведение Ж.Брака (5. Скрипка. Аналитическая схема по одной из работ Ж.Брака).

Данная аналитическая схема создана Малевичем по картине П.Пикассо “Скрипка” (1912), входившей некогда в собрание С.И.Щукина (ныне в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина).

ДОПОЛНЕНИЯ И ИСПРАВЛЕНИЯ К 4-МУ ТОМУ СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ

К стр. 295

В письме, отправленном из Берлина в Витебск 25 февраля 1922 года, Эль Лисицкий сообщает, что Малевич может послать свои сочинения “через Луначарского на адрес Гринберга (он здесь)”. В данном случае речь идет не об антикваре Льве Адольфовиче Гринберге, как было указано в примечаниях, а о Захарии Григорьевиче Гринберге (1889–1949), партийном деятеле. В 1919 году З.Г.Гринберг был заместителем комиссара по просвещению Северной коммуны (Союз коммун Северной области), затем после перевода в Москву занимался вопросами книгоиздания. Член коллегии Наркомпроса, заведующий его Организационным центром, З.Г.Гринберг был командирован в Берлин 30 мая 1921 года для закупки и издания книг за рубежом. Как следует из письма Эль Лисицкого, эта деятельность З.Г.Гринберга продолжалась и в 1922 году.

КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ.
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ.
ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ И АББРЕВИАТУРЫ

Комментарии и примечания

I. СТАТЬИ, ТРАКТАТЫ, МАНИФЕСТЫ И ДЕКЛАРАЦИИ, ПРОЕКТЫ, ЛЕКЦИИ

Вокруг “Супремуса” (1916–1918)

ЗАПИСКА О РАСШИРЕНИИ СОЗНАНИЯ, О ЦВЕТЕ, О МОЛОДЫХ ПОЭТАХ

Печатается по рукописи с правкой (7 л. большого формата разграфленной в клетку бумаги, черные чернила).

Архив ФХЧ.

Нумерация авторская, арабскими цифрами посредине наверху листов.

Слева вверху карандашом рукой Н.И.Харджиева проставлено: “<1916?>”.

Текст автором не завершен, седьмой лист заполнен до половины и прерывается на полуфразе.

Составитель выражает искреннюю благодарность за консультации А.Е.Парнису.

Название дано составителем по содержанию работы.

Датируется летом 1916 года.

Публикуется впервые.

1. “Не знаю, уменьшилась ли земля...” — визионерский образ-рефрен, проходящий через ряд сочинений Малевича этого периода. См. также произведения: “Не знаю уменьшилась ли земля...”, “Уста Земли и Художник” в наст. изд.

2. “Расширение сознания” — одно из ключевых понятий в сочинениях философа-оккультиста П.Д.Успенского, развитое впоследствии М.В.Матюшиным в теорию “расширенного смотрения”. См.: Повелихина А. Антропологизм Матюшина: система “ЗОР-ВЕД” при восприятии натуры // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. М.: RA, 2000. С. 43–49.

3. О генезисе понятия “распыление”, одном из определяющих терминов супрематического дискурса Малевича, см.: Шатских А. Теоретическое и литературное наследие Казимира Малевича // Сарабьянов Д., Шатских А. С. 180.

4. Малевич здесь и далее говорит о сборнике, на обложке которого значится: “Издательство “Очарованный странник”. Альманах весенний. 1916 г.” (в нижеследующих примеч. — Альманах). Редактором и составителем данных периодических изданий, имевших развернутое название “Альманахи интуитивной критики и поэзии”, был поэт Виктор Ховин.

В “Альманахе весеннем” 1916 года была помещена статья-рецензия М.В.Матюшина “О выставке “Последних футуристов” (Альманах, с. 16–18), многие строки которой были посвящены анализу работ Малевича. В письме к Матюшину от 23 июня 1916 года Малевич просит: “Пришлите, пожалуйста, 2 экземпляра “Очаров<ванного> стр<анника> с Вашей статьей. Очень нужно” (Малевич К.С. Письма к М.В.Матюшину / Публ. Е.Ф.Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 195).

Все нижеследующие цитаты из поэтических произведений Малевич извлекает именно из этого выпуска; в дальнейших примечаниях цитаты приводятся по Альманаху лишь в случае разночтений.

5. Эта и нижеследующая в основном тексте цитата взяты из стихотворения Ады Владимировой (Альманах, с. 3). Малевич цитирует первую строку, а затем произвольно присоединяет к ней восьмую; в цитате есть разночтения с оригиналом:

“Если б встрепенуться, жить горячо
<...>
Пронести высоко сердце зажженное.
И оставив старую квартиру
Поселиться на зоревых облаках...
— Но ведь чудес не бывает в мире.
Что же мне делать пока?”

6. Цитата из стихотворения Ады Владимировой “В трамвае” (там же).

7. Цитата из стихотворения Рюрика Ивнева (Альманах, с. 4):
“А мне? — только плакать глухо
В одинокой тиши.
Коснутся ли Божьего слуха
Молитвы порочной души?”

8. Цитата из стихотворения Михаила Козырева “Король” (Альманах, с. 5).

9. Малевич вычленяет эти строфы из критической статьи Виктора Ховина "Ветрогоны, сумасброды, летатели..." (Альманах, с. 8–13; в названии Ховиным использована строка из стихотворения Елены Гуро, служащего эпиграфом статьи).

Ховин цитирует строфы, не называя автора и самочинно выделяя курсивом нужные ему слова:

"А за поэтами уличные тыщи
Студенты проститутки подрядчики
Господа!
остановитесь
вы не нищие
вы *не смеете* просить подачки".

В журнале также не соблюдена пунктуация и ритмико-графическая композиция строф, взятых из поэмы Владимира Маяковского "Облако в штанах", впервые изданной в 1915 году:

"А за поэтами —
уличные тыщи:
студенты,
проститутки,
подрядчики.
Господа!
Остановитесь!
Вы не нищие,
вы не смеете просить подачки".

Строки цитируются Ховиным в качестве противопоставления мировоззренческих позиций новых творцов — прежде всего, Елены Гуро и Владимира Маяковского — с их любовью к "живой жизни" и поэтов, причисляющих себя к стану символистов, с их презрением к "пошлой действительности".

Малевич, изымая строки из контекста статьи, интерпретирует их в собственном ключе, выводя автора за рамки "творчества в поэзии". Однако нельзя однозначно ответить на вопрос, использовал ли Малевич цитату как произведение неведомого ему "рассказчика, иллюстратора и моралиста" или сознательно целил в Маяковского, чье творчество было ему не близким и отношения с которым знавали разные периоды на протяжении 1910–1920-х годов.

10. Снимая все вопросительные знаки, Малевич цитирует строки стихотворения Ф.И.Тютчева “Silentium!” по вышеупомянутой критической статье Ховина (Альманах, с. 8). Ховиным здесь утверждалось, что творчество символистов выводится из поэзии Тютчева: «Замечание Андрея Белого целиком из Тютчева исходит:

“Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь”.

Но только все в этом скверном четверостишии неправда».

Малевич использует строки Тютчева в качестве аргументов для собственных утверждений — чтó есть и чтó не есть поэзия, мало заботясь о корректности ссылок и примеров. В строках, следующих после цитаты, обращает на себя внимание утверждение Малевичем творческого тождества “старшего” и “младшего” поэтов, то есть Тютчева и Маяковского.

11. Рукопись обрывается на этой полуфразе.

“ОТВЕЧАЯ СТАРОМУ ДНЮ...” (первый вариант)

Печатается по рукописи с незначительной правкой карандашом (1 л. с оборотом, лист большого формата, бумага разграфлена в клетку, черная тушь).

Архив ФХЧ.

В архиве ФХЧ находятся два варианта данного текста; второй вариант написан с учетом правки в первом, однако в нем выпущены ряд фраз и положений предыдущего варианта. Ср.: Малевич К. “Отвечая старому дню...” // Малевич К. Поэзия. С. 85–86, 164. В этом сборнике текст датируется предположительно 1917 годом; в настоящем издании датировка уточнена (см. ниже).

Образность и стилистика обоих вариантов настоящего текста аналогичны образности и стилистике статьи “Государственникам от искусства” (газета “Анархия”, № 53, 4 мая 1918). См.: Малевич, т. 1, с. 86–87.

В настоящем издании публикуется первый вариант текста.

Название дано составителем по первым словам рукописи.

Датируется осенью 1916 года.

Публикуется впервые.

"SUPREMUS". КУБИЗМ И ФУТУРИЗМ

Печатается по рукописи с правкой (19 л. плотной писчей бумаги большого формата с добавочными пятью листами вставок, черная тушь, правка цветными карандашами и тушью).

Архив ФХЧ.

Авторское название написано в две строки карандашом. Название дает основание утверждать, что работа писалась Малевичем в качестве редакционной статьи журнала "Супремус".

Нумерация авторская, в верхнем правом углу листов.

На первом листе посредине левого поля нарисован схематический человечек.

Положения настоящей работы вошли в статьи, опубликованные в газете "Анархия": "Путь искусства без творчества" (№ 72–76, 30 мая — 4 июня 1918) и "Перелом" (№ 77, 5 июня 1918). См.: Малевич, т.1, с. 94–107.

Датируется ноябрем-декабрем 1916 года (см. ниже примеч. 1).

Публикуется впервые.

1. На полях против этих слов вертикальное примечание-маргиналия: "О Бубново<м> Вал<ете;> подробно остано<виться> на Конч<аловском>, Машкове".

Упоминания о выставке "Бубновый валет" и характер этих упоминаний позволяет датировать данный текст Малевича ноябрем-декабрем 1916 года. Выставка "Бубнового валета" открылась 5 ноября и закрылась 11 декабря 1916 года; был издан «Каталог выставки картин и скульптуры общества художников "Бубновый валет"» (Москва, 1916). Малевич, участник выставки, приехал в Москву из расположения своей военной части и находился здесь с конца ноября по 8 декабря 1916 года.

2. В данных словах содержится аллюзия на приобретение Третьяковской галереей в 1915 году картины "Тыква" (1914) И.И.Машкова (см. след. примеч.).

3. В 1913 году И.Э.Грабарь возглавил Попечительский совет Третьяковской галереи, в который вошли В.П.Зилоти, старшая дочь П.М.Третьякова, архитектор Р.И.Клейн и московские коллекционеры А.П.Ланговой и кн.С.А.Щербатов. В 1913–1916 годах Грабарь провел полную реорганизацию развески картин в Третьяковской галерее; тогда же галереей были закуплены произведения

Н.С.Гончаровой, П.П.Кончаловского, И.И.Машкова, П.В.Кузнецова, М.С.Сарьяна, Н.П.Крымова. Эти события бурно обсуждались художниками, критиками и обществом, подчас затмевая сообщения с фронтов первой мировой войны.

4. На выставке “Бубнового валета” (1916) Н.А.Удальцова выставила семь картин, среди них три под общим названием “Живописные построения”; Л.С.Попова — пять картин, среди которых были работы под общим названием “Живописная архитектоника”.

5. Полонизм Малевича, от польского gruz — развалины, руины.

6. После этих строк, завершающих 14-й лист рукописи, следовал 15-й лист с порядковым номером в правом верхнем углу; затем Малевич расширил положения текста, написав вставные листы с порядковыми номерами — новый лист 15, 15 а, 15 б, 15 в. Первоначальный лист с нумерацией 15, однако, был оставлен; три абзаца на нем (начиная со слов “С шумом и треском ворвался...” и заканчивая “...под шаблоном мещанской мысли”) были обведены карандашной рамкой, на полях проставлены пометки: “стр.18” и два крестика. На листе 18 авторской нумерации никаких указаний на место помещения этих абзацев нет.

Ниже приводится текст первого варианта 15-го листа:

“И когда рев пропеллеров, блеск электричества, шум колес моторов касался вашего слуха, вы со злостью бросались на футуризм.

Но футуристы говорят, что время наше богаче, сильнее и могуче, и перед небоскребами Америки пирамиды Хеопса кажутся игрушками.

С шумом и треском ворвался футуризм на площадь вашей торговли и толпа как антикварные игрушки <так!> разбежалась от грома. Ваше сознание было поражено необычайной бурею, которую вы не слыхали при Рамзесах Египта.

Видя замешательство — авторитеты базара начали писать статьи и говорить речи, что, мол, эт<а> буря не что иное, как циклон, он пройдет, и базар по-прежнему будет торговать стилем, вкусом, красотою и эстетикой, <а> всякая такая живопись и непонятные, ничего не говорящие изображения не найдут себе места.

Даже Мережковский и Бенуа, приказчики торговых площадей, приняли на себя обязанность упаковки в ваше сознание тех форм Искусства, которые подойдут под шаблон мещанской мысли.

Авторитеты — ломбарды, сохраняющие ваше сознание, и в их расчете сохранить <старые формы искусства как можно> дольше, и <новые формы они> возвращают уже тогда, когда жизнь <из них> ушла.

*

Но Футуристы ворвались на ярмарку академизма, сбросили с лотков греческие по<брякушки>, не ушли, как обещали авторитеты". На этой фразе лист заканчивается.

7. Против этих слов справа на полях помещена приписка: "а мне ненавистны торговцы старьем", она зачеркнута и написано: "см. стр.18". На листе 18 отсутствуют какие-либо авторские пометки и отсылки.

8. Малевич контаминирует положения футуристических манифестов Ф.Т. Маринетти. Ср.: "Мы боремся... Против наготы в живописи, столь же тошнотворной и несносной, как адюльтер в литературе... Мы требуем на десять лет полного устранения Наготы из живописи!" (Маринетти Ф.Т. Манифест футуристских живописцев // Маринетти. Футуризм. СПб.: Книгоиздательство "Прометей", 1914. С. 129, 130); "...мы желаем уничтожить во что бы то ни стало ... романтический сентиментализм, струящийся лунным светом и поднимающийся к женщине-красоте, идеальной и фатальной" (Там же. С. 81).

9. Данная фраза представляет собой приписку карандашом, сделанную в конце абзаца. На выставке "Бубновый валет" в 1916 году среди двадцати трех произведений, представленных О.В.Розановой, была картина на жести "Пожар в городе" (1913–1914; ныне в Самарском областном художественном музее) и две работы под общим названием "Улица". В наследии художницы известны несколько городских пейзажей, в названии которых варьируется слово "улица"; однако картины, выставленные в 1916 году на "Бубновом валете", из-за скудости сведений не поддаются идентификации.

"ЧЕРЕЗ МНОГОВЕКОВОЙ ПУТЬ ИСКУССТВА..."

Печатается по рукописи (2 л. писчей бумаги, чернила).
Архив ФХЧ.

Работа состоит из двух частей, помещенных на двух разноформатных листах, однако их общность отмечена автором двумя одинаковыми значками-крестиками, поставленными в начале текстов.

На левом поле первого листа находятся две вертикальные приписки без указания на место помещения; в настоящем издании они приводятся в начале текста в качестве эпиграфа.

Многочисленные аллюзии на живописные сюжеты, характерные для картин И.И.Машкова, П.П.Кончаловского, А.В.Куприна, заставляют отнести этот текст ко времени работы выставки “Бубнового валета” (5 ноября — 11 декабря 1916 года).

Название дано составителем по первым словам текста.

Датируется концом 1916 года.

Публикуется впервые.

1. На этой фразе заканчивается первый лист рукописи данного сочинения.

2. Полемический выпад в сторону художников “Бубнового валета”, в частности, И.И.Машкова, знаменитого своими натюрмортами с гиперболическими тыквами и фруктами. Картина Машкова “Тыква” (1914) была закуплена в 1915 году Попечительским советом Третьяковской галереи, возглавляемым И.Э.Грабарем.

“МЫ — ПЕЧАТЬ СВОЕГО ВРЕМЕНИ...”

Печатается по рукописи с незначительной правкой (1 л. с оборотом; писчая бумага большого формата; фиолетовые чернила).

Архив ФХЧ.

В настоящем издании сохранена авторская графика страницы.

В названии, данном составителем, использовано выражение из последнего абзаца текста.

Датируется концом 1916 года.

Публикуется впервые.

КУБИЗМ

Печатается по рукописи (2 л. большого формата разграфленной в клетку бумаги; черные чернила).

Архив ФХЧ.

Первая страница настоящей статьи — оборот листа с началом сочинения “Уста Земли и Художник”; продолжение статьи — на отдельном листе, заполненном на треть и подписанном автором.

Следует подчеркнуть, что данная статья не является составной частью сочинения “Уста Земли и Художник”. Вверху над названием “Уста Земли и Художник” стоит номер страницы 1, а на обороте, над началом статьи “Кубизм” проставлен номер 2, однако эта цифра не принадлежит руке Малевича, она проставлена позднее неустановленным лицом, сделавшим пробу чернил тут же на полях. Впервые публикация уцелевших фрагментов работы “Уста Земли и Художник” с подробной аргументацией была осуществлена в изд.: Малевич К. Поэзия. С. 76–80; 162–163; см. также наст. изд., с. 432.

Настоящий текст представляет собой один из вариантов статьи с авторским названием “Кубизм”, предназначавшийся для первого номера журнала “Супремус” (ср.: Малевич К.С. Кубизм (1918?) // Эксперимент-5. С. 94–97. Текстологическая подготовка этого варианта статьи “Кубизм” осуществлена И.Меньшовой; ею же дана предположительная датировка работы).

В настоящем издании статья публикуется в соответствии с текстологическими принципами, принятыми составителем при издании всех пяти томов Собрания сочинений.

В публикации сохранена авторская графика листов.

Название дано составителем.

Датируется концом 1916 — началом 1917 года.

Публикуется впервые.

1. В. данном пассаже Малевич трактует четвертое измерение как время, в полном соответствии с теорией Альберта Эйнштейна — в противовес декларируемым ранее и затем в более позднее время “многомерным” метафорическим измерениям (“пятое измерение — экономия” и т.д.).

ВОПРОСЫ

Печатается по двухсторонней рукописи с умеренной правкой (2 л. — 4 страницы; листы большого формата; черные чернила).

Архив ФХЧ.

Вверху, перед названием, проставлено чернилами — “2)”; пометка свидетельствует о месте, предназначенном данной статье в журнале “Супремус”.

Заголовок авторский, слово “Запросы” было исправлено на слово “Вопросы”.

Датируется мартом 1917 года.

Публикуется впервые.

1. Данный абзац представляет собой две связанные по содержанию вертикальные приписки на левом поле без указания на место их помещения в основном тексте; составитель включил их в основной текст, руководствуясь смыслом высказывания.

2. С поздней осени 1916 года Н.А.Удальцова была занята устройством в Москве лекции Малевича, находившегося на военной службе. Анонс в журнале “Театр” в феврале 1917 года гласил: «Малый зал Московской консерватории (Б.Никитская). В субботу, 25-го февраля, в 8 часов вечера, публично-популярную лекцию прочтет К.Малевич на тему: “Обрученные кольцом горизонта и новые идеи в искусстве: кубизм, футуризм, супрематизм”» (Театр. 1917. № 1982).

В архиве ФХЧ хранится рукопись лекции Малевича, перебеленная его женой С.М.Рафалович. На титульном листе написаны названия: “Новый день Искусства” (чернилами) и “Ответ” (карандаш, рука Малевича). Здесь же Малевич приписал карандашом: “Я буду читать сегодня; для афиши”.

В дневнике Удальцовой под датой 26 февраля 1917 года записано: “Лекция прошла. Народ был, убытка нет, но Малевич прочел плохо” (цит. по изд.: Удальцова Н. Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М.: RA, 1994. С. 35). Отмеченная Удальцовой неудача побудила Малевича написать несколько вариантов текста, где трактовались проблемы непонимания и неприятия нового искусства, проявившиеся на этой публичной лекции.

Настоящий текст Малевич полагал необходимым включить в журнал “Супремус”.

В издании, посвященном О.В.Розановой, в “Хронике жизни и творчества” составителями А.Сарабьяновым и В.Терехиной указано: “25 февраля

<1917 года> К.С.Малевич прочитал вместо Розановой лекцию" (Ольга Розанова. "Лефанта чиол..." / Вступ. ст., публ. писем и коммент. к ним В.Терехиной. М.: RA, 2002. С. 318). Эти сведения не соответствуют действительности.

3. Малевич вольно цитирует заключительную фразу эпизода с "длиннобородым графом" в книжке А.Крученых "Чорт и речетворцы (СПб.: Типолитография товарищества "Свет", 1913). У Крученых: "...на чаек бы с ихней милости!". Крученых нигде не называет имени Льва Толстого, и весь эпизод с "чувствительным барином" и мужичками окрашен в сатире уничижительной иронией по отношению к "его сиятельству". Малевич, апеллируя к этому сюжету в книге А.Крученых, придает ему несколько другой смысл.

4. Речь идет о журнале "Супремус".

5. Данный абзац представляет собой вертикальную приписку на левом поле без указания на место помещения в тексте; составитель включил данный абзац в основной текст, руководствуясь смыслом высказывания.

6. В оригинале заключительная фраза имеет следующий вид: "Будучи в своей основе цветопись двумерным Искусством, плоскость явилась самой подходящей формой истинной цветописи". После этой фразы помещен крохотный рисунок: прозрачный контурный квадратик в квадрате.

ЦВЕТОПИСЬ

Печатается по рукописи (1 л. с оборотом, писчая бумага большого формата, черные чернила, правка красным и синим карандашом).

Архив ФХЧ.

Два абзаца на обороте листа отчеркнуты двойной линией графитным карандашом, предположительно Н.И.Харджиевым.

Название авторское.

Датируется мартом 1917 года.

Публикуется впервые.

1. Речь идет о лекции, прочитанной Малевичем 25 февраля 1917 года в Малом зале Московской консерватории; см. выше примеч. 2 к статье "Вопросы".

2. См. выше примеч. 3 к статье «Вопросы».

ПРИВЕТСТВИЕ СУПРЕМАТИСТАМ. ЦЕЛЬ

Печатается по рукописи (3 л. линованной бумаги большого формата, черные чернила, правка карандашом).

Архив ФХЧ.

Вверху на первой странице справа над текстом помещено имя автора — “К.Малевич”; пометки и надписи чернилами слева в углу — “1) — 3 стр”; в центре — “I”; пометки карандашом на поле слева вверху — “№ 1”, в правом верхнем углу: “Корпус”, “Кегель 12”.

Статья, предназначавшаяся для журнала “Супремус”, была переписана женой Малевича С.М.Рафалович; карандашная правка в тексте принадлежит автору. Утверждение о том, что рукопись была переписана “начисто рукой Розановой на линованной бумаге”, ошибочно (см.: Гурьянова Н. “Дом-лаборатория” “Супремуса”: к реконструкции журнала // Вопросы искусствознания. Вып. 2. М.: Государственный институт искусствознания, 2001. С. 461).

Впервые статья была опубликована под названием “Приветствие супрематистам” в изд.: Эксперимент-5, с. 86–87 (текстологическая подготовка И.Меньшовой).

В настоящем издании статья публикуется в соответствии с текстологическими принципами, принятыми составителем при издании всех пяти томов Собрания сочинений.

Название авторское.

Датировка авторская, проставлена в конце: 1 мая 1917 года.

ЧТО БЫЛО В ФЕВРАЛЕ 1917 ГОДА И МАРТЕ

Печатается по рукописи с правкой (1 л. с оборотом, большой лист писчей бумаги, черные чернила, правка карандашом).

Архив ФХЧ.

Вверху на первой странице зачеркнутый карандашом заголовок “Хроника” и цифра 7 со скобкой. Характер этих пометок дает основание утверждать, что Малевич предполагал включить текст в журнал “Супремус”.

В нижеследующих примечаниях все даты, имеющие отношение к отечественным историческим событиям, приведены по новому стилю, а в скобках —

по старому; даты, относящиеся к событиям европейской и мировой истории, даны по общепринятому григорианскому календарю.

Название авторское.

Датируется маем 1917 года.

Публикуется впервые.

1. Временное правительство объявило Заём Свободы для получения средств на ведение войны. На основании постановления от 9 апреля (27 марта ст. ст.) 1917 года выпускались облигации займа различного достоинства на 54 года; они подлежали погашению в течение 49 лет тиражами, проводимыми раз в год в декабре начиная с 1922 года. Подписка была открыта 19 апреля (6 апреля ст. ст.). К началу августа было собрано около 250 миллионов рублей. «Союз деятелей искусств» 7 июня (25 мая ст. ст.) устроил ряд манифестаций на улицах Петрограда в поддержку Заёма Свободы.

2. “Социал-демократ” — ежедневная газета, орган Московского областного бюро Центрального комитета РСДРП(б), издавалась с 20 марта (7 марта ст. ст.) 1917 по 15 марта 1918 года.

3. Греция, организатор “Балканского союза 1912 года”, в результате 1-й и 2-й Балканских войн (1912-1913) получила обширные территории (Эгейскую Македонию с Салониками, Западную Фракию, Эпир и Крит). В 1914–1917 годах Греция занимала нейтральную позицию, что обусловило ее процветание; вступление 29 июня 1917 года в войну на стороне Антанты привело страну к краху.

4. После свершения Февральской революции была объявлена амнистия всем политзаключенным; предвиденье Малевича о будущих политзаключенных в исторической перспективе, как известно, оправдалось.

5. Милюков Павел Николаевич (1859–1943) — политический деятель, историк и публицист; с 1920 года в эмиграции. Один из главных организаторов Конституционно-демократической партии (кадетов) и редактор ее центрального органа печати, газеты “Речь”. В годы первой мировой войны Милюков выступал в поддержку экспансионистской политики царского правительства. Во Временном правительстве первого состава занимал пост министра иностранных дел. 3 мая (20 апреля ст. ст.) 1917 года стало известно содержание “ноты Милюкова”, с которой министр обратился 1 мая (18 апреля ст. ст.) к союзным державам; в ноте подтверждалась верность тайным договорам Антанты и готовность Вре-

менного правительства продолжать войну до победного конца. “Нота Милюкова” вызвала взрыв народного возмущения и положила начало апрельскому кризису 1917 года. Министр подал в отставку 15 мая (2 мая ст. ст.) 1917 года, после чего было образовано коалиционное правительство.

6. Конституционно-демократическая партия носила официальное название “Партия народной свободы”.

7. Гучков Александр Иванович (1862–1936) — политический деятель, основатель и лидер партии “Союз 17 октября” (октябристов); с 1918 года — в эмиграции. В первом составе Временного правительства занимал пост военного и морского министра; подал в отставку 15 мая (2 мая ст. ст.) 1917 года.

8. Вильсон Томас Вудро (1856–1924) — государственный деятель США, в 1912–1921 годах — президент США от Демократической партии. После Февральской революции Вильсон посылал специальные миссии в Россию, стремясь удержать ее от выхода из войны, поскольку 6 апреля 1917 года США объявили войну Германии.

9. Весной 1917 года самыми значимыми были следующие митинги:
25 марта (12 марта ст. ст.) состоялся митинг в Михайловском дворце; 26 марта (13 марта ст. ст.) — митинг в Михайловском театре (оба в Петрограде). В Москве 31 марта (18 марта ст. ст.) состоялся грандиозный митинг в цирке Саламонского.

10. В Петрограде 17 марта (4 марта ст. ст.) 1917 года была создана Комиссия по делам искусств, избранная деятелями искусств на квартире у А.М.Горького; она получила неофициальное название “Комиссия Горького”. На следующей неделе, 23 марта (10 марта ст. ст.) в Петрограде состоялось заседание Комиссии, посвященное учреждению самостоятельного ведомства по делам искусств. На заседании было решено организовать семь специальных комиссий по отдельным отраслям; председателем общей комиссии был избран А.Н.Бенуа. 26 марта (13 марта ст. ст.) в Петрограде было образовано Особое совещание по делам искусств при комиссаре над бывшим Министерством двора и уделов и Комиссия по делам искусств, учрежденная при Исполнительном комитете Совета рабочих и солдатских депутатов. Бенуа играл ведущую роль в этих общественных организациях, предполагая в будущем на основе Особого совещания организовать Министерство искусств, в котором художникам-мир-

искусникам отводилось центральное место. Особое совещание прекратило свою деятельность 3 мая (20 апреля ст. ст.) 1917 года.

11. Призывы уничтожить памятники русским царям звучали на страницах газеты «Русская воля», издаваемой А.Амфитеатровым (см.: Амфитеатров А. Идол самодержавия // Русская воля. 1917. № 28. 22 марта), газеты «Бич» (см.: Диалог монументов П.Трубецкого «Александр III» и заметка П.Клодта «Николай I» [б. п.] // Бич. 1917. № 22), газеты «Биржевые ведомости» (см.: Дмитриев В. Раздумья художника // Биржевые ведомости. 1917. № 16 160. 30 марта. Утр. вып.).

12. С апреля 1917 года в Москве начались заседания временного организационного совета Союза художников-живописцев, объединившего художников всех направлений. Учредительное собрание Профессионального союза художников-живописцев Москвы, состоявшееся 9 июня (27 мая ст. ст.), закрепило разделение союза на три федерации — старшую, центральную (среднюю) и молодую. Левые художники вошли в Молодую (левую) федерацию союза.

13. Речь идет о грандиозных майских демонстрациях в Москве и Петрограде, которыми был отмечен международный праздник труда 1 Мая (18 апреля ст. ст.).

ЗАМЕТКА ОБ УНИВЕРСАЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ

Печатается по рукописи с правкой (3 л. писчей бумаги большого формата, черные чернила, авторские подчеркивания красным карандашом).

Архив ФХЧ.

Вверху первой страницы авторская пометка: “Печатать”.

На отдельной обложке-папке, в которую вложены листы рукописи, рукой Малевича написано название: “Заметк<а об> универсал<ьности> челов<еческой> прир<оды>”. Оно приведено в качестве авторского названия со снятыми угловыми скобками.

Текст подписан автором.

Датируется июнем 1917 года; дата авторская, в конце рукописи.

Публикуется впервые.

1. Полонизм Малевича; от польского jednolity — однородный, цельный.

ТЕАТР

Печатается по рукописи с правкой (5 л. писчей бумаги большого формата, черные чернила, правка чернилами).

Архив ФХЧ.

Наверху первой страницы в левом углу авторская подпись “К.Малевич”, под ней неустановленной рукой сделана надпись “Гакъ”; посредине рукой Малевича написан заголовок “8) Театр — 5 стр.”, синим карандашом проставлена цифра 16, графитным карандашом сделана пометка “Кегель 10”.

Номер перед названием свидетельствует о месте, которое отводилось статье в журнале “Супремус”.

Нумерация листов авторская; на втором листе сверху посредине авторская надпись “2-я театр”, затем на каждом следующем листе сверху посредине авторский колонтитул “театр”, а номера листов указаны в правом верхнем углу.

В конце статьи стоит авторская подпись.

Данный текст представляет собой окончательный вариант статьи “Театр”, предназначавшийся для журнала “Супремус”. В архиве ФХЧ хранятся несколько вариантов текста с авторскими заголовками “Театр”, варьирующими положения настоящей статьи, однако по объему они меньше. См. публикацию: “Театр <1> (1918?)” и “Театр <2> (1918?)” в изд.: Эксперимент-5, с. 98–104. Текстологическая подготовка текстов в “Эксперименте-5” осуществлена И.Меньшовой, ей же принадлежит предположительная датировка работ.

Краткий фрагмент настоящей статьи был процитирован без ссылки на местонахождение источника в изд.: Дуганов Р.В. “Мир погибнет, а нам нет конца!”, или театр наизнанку [вступ. ст.] // Крученых А. Победа над Солнцем. Опера в двух деймах, шести картинах. М.; Вена: Общество Велимира Хлебникова, 1993. С. 3–4.

Название авторское.

Датируется июнем-июлем 1917 года.

Публикуется впервые.

1. Слово “интуиция” было написано Малевичем поверх зачеркнутых слов “сошествие духа”.

2. А.А.Экстер была приглашена режиссером Камерного театра А.Я.Таировым для постановки драмы Иннокентия Анненского “Фамира Кифаред”. Премьера спектакля состоялась 2 ноября 1916 года, то есть приблизительно месяцев за 7–8 до появления данной статьи, а не “года два назад”, как пишет Малевич.

3. Помимо создания сценографии спектакля “Фамира Кифаред” Экстер расписала фойе и лестницу Камерного театра.

ЧТО БЫЛО В ИЮНЕ, ИЮЛЕ 1917 ГОДА

Печатается по рукописи (1 л. с оборотом, писчая бумага большого формата, текст написан химическим карандашом).

Архив ФХЧ.

Наверху листа в угловых скобках помещена карандашная надпись <1918>, принадлежащая Н.И.Харджиеву.

На обороте листа, где заканчивается основной текст, находится также фрагмент записи, которую Малевич начал писать, перевернув лист вверх ногами; этот текст в настоящем издании не воспроизводится.

Название “Что было июне, июле” дано в начале первой страницы; в настоящем издании авторский заголовок со вставленным предлогом и уточнением года приведен без угловых скобок.

Датируется концом лета 1917 года.

Публикуется впервые.

1. Малевич конспективно излагает события, получившие в истории название Июньского кризиса 1917 года и Июльских дней 1917 года.

В результате народных волнений в июне и июле на пост премьер-министра в коалиционном Временном правительстве 21 июля (8 июля ст. ст.) был назначен А.Ф.Керенский.

Всероссийский центральный исполнительный комитет Советов рабочих и солдатских депутатов признал за Временным правительством всю полноту власти, что положило конец периоду двоевластия; с этим решением ВЦИК не согласились большевики. Временное правительство попыталось репрессивными методами подавить деятельность большевистской фракции РСДРП. Была разгромлена редакция газеты “Правда”, а 19 июля (6 июля ст. ст.) издан приказ об аресте лидера большевиков В.И.Ульянова (Ленина).

2. На Юго-Западном фронте 1 июля (18 июня ст.ст) началось наступление русских войск; борьба происходила с переменным успехом, однако 27 июля (14 июля ст. ст.) Верховный главнокомандующий А.Ф.Керенский приказал остановить наступление. В результате была оставлена Галиция и русские вой-

ска потеряли около 150 тысяч человек. Военные неудачи вызвали еще большие революционные волнения в столицах и некоторых провинциальных городах.

3. Закон о введении смертной казни на фронте был издан 25 июля (12 июля ст. ст.) 1917 года.

4. Имеется в виду созыв в Москве Государственного совещания 25–28 августа (12–15 августа ст. ст.) 1917 года, на котором Временное правительство попыталось достичь согласия всех политических сил; попытка окончилась неудачей.

5. В оригинале эта фраза имеет следующий вид: “Супрем. каждая форма <слв. нрзб.> ни цвет ни формой и направлен. не связана и не зависима друг от друга”.

ПРОЕКТ ДОМА ИСКУССТВ

Печатается по машинописи с авторской правкой (5 л. большого формата, второй экземпляр, черная копировальная бумага; правка чернилами и фиолетовым карандашом).

Архив ФХЧ.

Вверху на первом листе карандашная пометка Н.И.Харджиева: <1917>.

На предпоследнем листе помещен внутренний авторский заголовок раздела, написанный пером и чернилами.

Текст написан в бытность Малевича председателем Художественной секции Совета солдатских депутатов.

Название дано составителем по содержанию.

Датируется осенью 1917 года.

Публикуется впервые.

“ИДИТЕ СКОРЕЕ, ИБО ЗАВТРА МЫ УЙДЕМ ДАЛЕКО”

Печатается по рукописи с правкой (1 л. с оборотом, писчая бумага большого формата, фиолетовые чернила, правка синим и красным карандашом).

Архив ФХЧ.

Название дано составителем по последней фразе текста.

Датируется 1917 годом.
Публикуется впервые.

Эпоха “Анархии” (1918)

“ВАШИ ВОПРОСЫ...”

Печатается по рукописи с незначительной правкой (1 л., писчая бумага большого формата, чернила; карандашные отчеркивания на полях принадлежат предположительно Н.И.Харджиеву).

Архив ФХЧ.

Размышления Малевича, изложенные в данном тексте, имеют отношение к темам общения с М.О.Гершензоном и представляют, скорее всего, ответы на вопросы последнего (о взаимоотношениях Малевича с Гершензоном см.: Малевич, т. 3, с. 38–45, 327–353). Текст написан по старой орфографии, что дает основания датировать его до середины 1918 года: в этот период Малевич еще не полностью перешел на новую орфографию.

Небольшой фрагмент данного текста — без ссылок на местонахождение и каких бы то ни было комментариев — использован в качестве дизайнерского оформления в изд. “0,10 (Ноль-десять)”: Научно-аналитический информационный бюллетень Фонда К.С.Малевича. М., 2001. С. 1.

В настоящем издании сохранена авторская графика страницы.

Датируется весной 1918 года.

Публикуется впервые.

1. Очевидно, данные выписки были посланы М.О.Гершензону в письме. В архиве ФХЧ хранится рукопись “Заметка о церкви” (публикуется ниже в наст. изд.), темы и суждения которой во многом совпадают с характером размышлений Малевича, излагаемых в письмах к Гершензону.

ЗАМЕТКА О ЦЕРКВИ

Печатается по рукописи с правкой (4 л. писчей бумаги в восьмую долю листа в бумажной папке-обложке, чернила).

Архив ФХЧ.

На папке-обложке авторское название, написанное карандашом “Заметк<а> о церкви”. Нумерация листов авторская, вверху посредине листов. В конце рукописи — авторская подпись.

В тексте “Ваши вопросы...” (см. выше), скорее всего, фрагменте письменных ответов на вопросы М.О.Гершензона, Малевич пишет о “некоторых выдержках из моих старых записок”, которые он собирается послать собеседнику. Предположительно настоящая рукопись имеет отношение к упомянутым “старым запискам”, поскольку размышления художника о церкви и религии были во многом инспирированы общением с Гершензоном, который просил Малевича излагать свои мысли на бумаге.

Рукопись написана по старой орфографии, также как и текст “Ваши вопросы...”. В течение многих месяцев 1918 года Малевич писал преимущественно по смешанной орфографии.

Название работы авторское; составитель, раскрывая окончание первого слова, избрал единственный род женского существительного “заметка”, руководствуясь тем, что аналогичную грамматическую форму слова “заметка” Малевич использовал в названиях других текстов.

Датируется первой половиной 1918 года.

Публикуется впервые.

1. Малевич густо вымарал слова в этом абзаце; незачеркнутые слова не складываются в сколь-нибудь связную фразу; восстановленные слова помещены в квадратных скобках.

2. Данная фраза в оригинале имеет следующий вид: “Непохож с теми изображения напудренного румянами телом икон”.

3. Не представляется возможным однозначно определить, о каком произведении на сюжет “Тайной вечери” идет речь, однако следует упомянуть, что в “Тайной вечере” Леонардо да Винчи одной из самых выразительных черт композиции было изображение жестикуляции учеников Христа, за которым в искусствоведении закрепилось специальное определение — “танец рук”.

4. Фраза в оригинале имеет вид: “Вымыть Христа с грима и рыбаков”.

МАНИФЕСТ СУПРЕМАТИСТОВ

Печатается по рукописи с правкой (1 л. с оборотом, писчая бумага большого формата, фиолетовые чернила).

Архив ФХЧ.

Название авторское.

Датируется первой половиной 1918 года.

Публикуется впервые.

ДОМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Печатается по газете “Анархия”, 1918, 27 марта, № 28.

В газете статья опубликована без указания автора, в конце помещено обозначение “коллективного автора” — “Ин. гр. своб. ассоц. худ.”, которое предположительно можно раскрыть как “Инициативная группа свободной ассоциации худ<ожников? ожеств?>”.

В архиве ФХЧ хранится машинописная копия данной статьи; рукой Н.И.Харджиева в конце машинописного текста написано: “Инициативная группа свободной ассоциации художеств. Малевич?”

Авторство Малевича подтверждается стилистикой, аналогичной стилистике его подписных статей в “Анархии”. Призыв к устройству “Дома современного искусства” находит опору в разработанном Малевичем ранее проекте Дома искусств (см. “Проект Дома Искусств” в наст. изд.).

В данном случае Малевич стремился создать представление о наличии группы единомышленников, объединенных в некую “инициативную группу”. Название данного объединения нигде больше не фигурировало.

Переиздается впервые.

1. Пабло Пикассо (1881–1973), переживший Малевича на несколько десятилетий, явно выпадает из обоймы вышеперечисленных художников; жизнь Пикассо сложилась, как известно, не столь романтично — грандиозная слава и богатство сопутствовали ему начиная с 1910-х годов.

2. Аллюзия на историю Третьяковской галереи, основанной в 1856 году как частный музей и принесенной в дар Москве купцом П.М.Третьяковым в 1892 году.

ПРОЕКТЫ “ДЕКЛАРАЦИИ ПРАВ ЧЕЛОВЕКА”

Печатается по рукописи с правкой (1 л. с оборотом, лист большого формата, черные чернила, правка черными чернилами).

Архив ФХЧ.

На листе помещены два проекта декларации; текст первой декларации не имеет заголовка, над второй написано название “Порядок дня”.

В газете “Анархия” 23 июня 1918 года была помещена представленная Малевичем “Декларация прав художника”, часть положений которой совпадает с пунктами настоящих проектов (см.: Малевич, т. 1, с. 124–125).

Название «Проекты “Декларации прав человека”», объединившее оба варианта, дано составителем.

Датируется весной 1918 года.

Публикуется впервые.

1. Данный абзац с открывающим его порядковым номером “3)” был помещен Малевичем после пункта 4. Сообразуясь с содержанием и номером, поставленным автором, составитель присоединил этот абзац к пункту 3 Декларации.

ДЕКЛАРАЦИЯ I

Печатается по машинописи с правкой чернилами (3 л. большого формата плюс добавочный лист 3 с вариантом завершения статьи; первый лист и добавочный лист 3 — второй экземпляр машинописи, второй и третий листы — первый).

Архив ФХЧ.

Название и эпиграф написаны чернилами рукой Малевича.

Нумерация листов авторская, вверху листов посредине чернилами; оба варианта 3-го листа пронумерованы цифрой 3.

На первом варианте 3-го листа — авторские дата и подпись.

На втором варианте, с дописками и исправлениями чернилами, поставлена только авторская подпись. В настоящем издании публикуется второй вариант 3-го листа в силу большего числа авторских дополнений; дата приведена по первому варианту.

Впервые данная машинопись под названием “Декларация (1918)” была опубликована в сб.: Эксперимент-5, с. 88–90. Текстологическая подготовка

в сборнике осуществлена И.Меньшовой; правка на втором варианте 3-го листа приведена Меньшовой в примечаниях.

Декларация была помещена в Альманахе Уновис № 1 (Витебск, 1920, без пагинации). Однако в витебской публикации наличествуют разночтения, а также не учтена правка Малевича, сделанная на машинописи из архива ФХЧ. В названии Декларации нет римской цифры I; завершение Декларации дано в альманахе по первому варианту. Ср.: Уновис № 1. Витебск, 1920: Факсим. изд.; Приложение к факсимильному изданию / Публ., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Т.Горячевой. М.: Сканрус, 2003. С. 58–60. Разночтения возникли как при перепечатке текста Малевича на машинке в Витебске в 1920 году, так и при публикации "Декларации" из Альманаха Уновис № 1, осуществленной в 2003 году. Ниже будут оговорены только наиболее существенные разночтения.

"Декларация" из Альманаха Уновис № 1 была впервые опубликована в переводе на немецкий язык в изд.: Zadowa L. Zuche und Experiment. Dresden: Verlag Der Kunst, 1978. S. 303–305 (с ошибочной датой 16 июня 1918).

В настоящем издании статья публикуется в соответствии с текстологическими принципами, принятыми составителем при издании всех пяти томов Собрания сочинений.

Название авторское.

Дата авторская, 15 июня 1918 года.

1. Римская цифра I и эпиграф, закавыченный автором, отсутствуют в "Декларации" из Альманаха Уновис № 1.

2. На левом поле против всех предыдущих абзацев вертикально чернилами написана незаконченная фраза без указания на место помещения: "Художники хвастающиеся атлеты подъемом <слв. нрзб.> чемоданов утвари мещанской обстановки".

3. В Альманахе Уновис № 1 опубликовано иное завершение этой фразы: "... исчисления всех сумм веков распилили 20 в. — время века нашего дня".

4. В Альманахе Уновис № 1 слово "ваших" заменено на "наших".

5. В публикации Альманаха Уновис № 1 — "врезаются".

6. В Альманахе Уновис № 1 отсутствует слово “сумм”.

7. В Альманахе Уновис № 1 отсутствуют слова “чистого действа”.

8. В первом варианте 3-го листа: “... сделано разумом старой культуры”.

9. В первом варианте 3-го листа: “[Здесь] уход в беспредметный Супрематизм начертит его изображения”.

10. В первом варианте 3-го листа: “...за пределы новых очертаний бесцветия”.

11. В первом варианте 3-го листа отсутствует слово “бесцветия”.

2-Я ДЕКЛАРАЦИЯ СУПРЕМАТИСТОВ

Печатается по машинописи с правкой (2 л. большого формата, второй экземпляр, черная копировальная бумага, правка синими и фиолетовыми чернилами).

Архив ФХЧ.

Машинопись правлена автором, однако в ней остался ряд незамеченных опечаток.

Название авторское, написано чернилами. Порядковый номер свидетельствует, что настоящая декларация следовала за “Декларацией I”, датированной 15 июня 1918 года.

Датируется второй половиной июня 1918 года, временем выхода Малевича в “белый супрематизм”.

Публикуется впервые.

1. Слово “спины” не было понято переписчиком текста на печатной машинке; в оставленный пропуск Малевич чернилами вписал “спины”; этот специфический образ повторен ниже, через три абзаца.

2. В этих словах нашла отзвук разгоравшаяся полемика между Малевичем, с одной стороны, и А.М.Родченко с единомышленниками — с другой. Последние через несколько месяцев объявили “беспредметное искусство” оппо-

нентом-ниспровергателем супрематизма. На X Государственной выставке (апрель 1919) это размежевание было закреплено и в названии, и в текстах каталога; см.: Каталог Десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм // ВЦВБ <Всероссийское центральное выставочное бюро>. Отдел изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению. М., 1919. См. также: Малевич, т. 1, с. 150–152, 354–355.

3. Полемический выпад в сторону Родченко. Малевич точно определил вектор будущих устремлений своего оппонента — цикл “Линиизм” Родченко начал создавать лишь в 1919 году, а его декларация “Линия” датирована 23 мая 1921 года.

4. В машинописном оригинале фраза имеет следующий вид: “За нами слышен топот бега ступо ступых ног рты художников облипая упругою систему новых супремативных конструкций”. Как опечатки, так и вся фраза в целом автором поправлены не были.

5. В машинописном исполнении фраза имела следующий вид: “Смерть нам и вещам вбиты в материю вбиты в <слв. нрзб.> клинописаний”. Малевичем она была исправлена путем дописок и вычеркиваний; после авторской правки фраза имела вид: “Смерть нам и вещам едины в материю клинописаний”.

Петроград — Москва (1918–1919)

ЗАМЕТКИ (“По мере упорядочения Социалистического уклада жизни...”)

Печатается по рукописи с правкой (5 л. писчей бумаги большого формата, вложенные в бумажную папку-бандаж; рукопись написана карандашом по смешанной орфографии).

Архив ФХЧ.

На обложке-бандаже карандашом написаны авторское название “Замѣтки” и пометка “пересмотрено”. На обороте 4-го и 5-го листов — авторские рисунки-наброски.

Нумерация страниц авторская, арабские цифры проставлены в левом верхнем углу. В конце текста авторская подпись.

Статья, написанная в бытность Малевича в Петрограде, полемически направлена против художественной политики деятелей раннесоветского государ-

ства, членов Российской социал-демократической партии (большевиков) — отсюда обобщенное название “социалисты”, “социалист”, которое автор часто пишет с большой буквы. Основная, но не называемая по имени мишень критики — А.В.Луначарский, глава Комиссариата Народного просвещения. С 5 мая 1918 года, первого советского Дня печати, в Петрограде выходило периодическое издание: “Пламя: Еженедельный общедоступный научно-литературный и художественно-иллюстрированный журнал под редакцией А.В.Луначарского”. В репрезентационной политике советского органа печати Малевич усматривал продолжение традиций дореволюционных газет и журналов: на страницах “Пламени” воспроизводились традиционные реалистические картины и рисунки, а представителям радикальных направлений в еженедельнике места не находилось. Ответственность за дискриминацию новаторского искусства Малевич возлагал прежде всего на редактора, а также на других “социалистов”, без труда находивших доступ к печати и громивших “футуризм” (см. ниже “Ответ двум Социалистам”). Примечательно, что ни один из критических откликов Малевича на злободневную полемику вокруг “футуризма” и “футуристов” опубликован не был.

Авторское название дополнено составителем первыми словами статьи, взятыми в круглые скобки.

Датируется концом 1918 года.

Публикуется впервые.

1. В журнале “Пламя” публиковались работы самодеятельных художников, рабочих и красноармейцев, учеников различных студий и курсов, повсеместно организуемых Отделом Изо Наркомпроса и деятелями Пролеткульта. К примеру, три иллюстрации к заметке “Пролетарские курсы рисования” имели подписи: “1) Набросок ученика Виноградова, рабочего 12 лет. 2) Рисунок ученика Сорокина, взрослого рабочего. 3) Рисунок ученика Филиппова, взрослого” (Пламя. 1918. № 19. С. 15).

2. На обложке журнала “Пламя” (1918. № 14) была помещена картина П.Сезанна “Курильщик”, а внутри номера были воспроизведены работы Э.Делакруа “Молодая женщина” (с. 5), П.Пикассо “Голова женщины” (с. 7) под колонтитулами “Французская живопись”.

3. Рисунок И.И.Бродского, где на фоне многолюдных демонстраций и заводских пейзажей была изображена фигура рабочего с развевающимся знаменем в руках, был напечатан в две краски (красную и черную) на обложке праздничного номера журнала “Пламя” за 7 ноября 1918 года (№ 27).

4. В номере журнала (Пламя. 1918. № 28), посвященном творчеству И.С.Тургенева, были помещены иллюстрации П.П.Соколова к произведениям писателя. Одна из них — «“Доля ты моя, доля!” Хорь и Калиныч» — изображает заглавных героев тургеневского рассказа из цикла “Записки охотника”, пригорюнившихся у стола с опорожненными бутылками. Очевидно, сюжет и исполнение этой работы инспирировали слова Малевича: “...а через неделю <там появился> Горюшкин-Сорокопудов”; однако картины художника-реалиста Ивана Силыча (Силовича) Горюшкина-Сорокопудова (1873-1954) в журнале “Пламя” в 1918 году не воспроизводились.

5. И.Ежекевич был одним из сотрудников дореволюционного журнала “Нива”, где публиковал статьи научно-популярного характера. В качестве автора научно-популярных очерков он был привлечен и к сотрудничеству в журнале “Пламя”; в 1918 году здесь появились его статьи “Очерки по истории первобытной культуры” (№ 6, 7), “Роль Солнца в природе” (№ 12), “Есть ли жизнь на планетах” (№ 30). Примечательно, что очерки были подписаны не полным именем бывшего автора “Нивы”, а сокращенным — “I.Е-ичъ”.

6. Под “импрессионистами” в данном случае Малевич имеет в виду художников, специализировавшихся на пейзажной живописи и входивших в большинстве своем в Общество им. А.И.Куинджи. Следует также отметить, что в конце 1918 года в Петрограде проходила выставка “Русский пейзаж” (Художественное бюро Н.Е.Добычиной, 8 декабря 1918 — 8 января 1919 года).

7. Проводя аналогию с политическим процессом разделения РСДРП на фракцию большевиков и меньшевиков, автор стремится сделать понятным для “социалистов” размежевание в “Бубновом валете” — во времена лидерства Малевича в этом обществе (1916–1917) некоторые члены из прежнего состава не участвовали в выставках.

8. Малевич в начале января 1919 года приглашал текстильщиков и металлистов работать в своей мастерской в Государственных Свободных художественных мастерских (ГСХМ); в профессиях текстильщика и металлиста он усматривал новаторское начало по сравнению с архаическими профессиями столяра, плотника, маляра и т.д. См.: “Извещение главного мастера Свободных Госуд<арственных> Художественных мастерских, Мясницкая 21 (бывш. Училище Живописи, Ваяния и Зодчества) и Рождественка 11 (бывш. Строгановское учил<ище>), К.Малевича” // Малевич, т.1, с. 128.

Примечательно, однако, что уже через несколько месяцев, в мае 1919 года, наряду с текстильщиками и металлистами Малевич призывает представителей других профессий — каменщиков, портных, маляров — принять участие в создании новой жизни через усвоение достижений нового искусства; см. в наст. изд. статью “Супрематизм (Квадрат, круг, семафор современности)”.

СУПРЕМАТИЗМ (КВАДРАТ, КРУГ, СЕМАФОР СОВРЕМЕННОСТИ)

Печатается по гранкам статьи с корректорской правкой синими чернилами (1 л., склеенный из двух фрагментов; оборот — гранки фрагментов статей других авторов).

Архив ФХЧ.

На обороте гранок малевичевской статьи на верхнем склеенном листе — фрагмент гранок статьи “Футуризм”; на нижнем склеенном листе — номер страницы 6 и колонтитул “Революционное искусство” над концовкой статьи, подписанной “Ив.П.” (Иван Пуни). После нее — начальных два абзаца следующей статьи с названием “Вывески и искусство на улицах” (автором этой статьи была Вера Ермолаева).

Сборник “Революционное искусство” увидел свет в Витебске не ранее конца весны — начала лета 1919 года; ни одного экземпляра данного издания до настоящего времени не выявлено. Сборник был выпущен при непосредственном участии Л.М.Лисицкого, переехавшего в Витебск 1 мая 1919 года. Материалы для помещения в сборнике передавались Малевичем именно ему.

В архиве ФХЧ хранится несколько рукописей, на которых Малевичем помечено, что они были посланы в журнал “Революционное искусство” в мае 1919 года в Витебск (см. в наст. изд. “Ответ двум Социалистам”, «18 951 “Евгений Онегин”»). Судя по всему, из всех материалов Малевича в этом сборнике была опубликована лишь настоящая статья. Правка осуществлена в гранках предположительно Лисицким — синими чернилами исправлены ошибки наборщика.

В архиве ФХЧ хранится рукописный оригинал статьи на двух листах бумаги верже в восьмую долю, написанный черными чернилами; авторское название здесь “Супрематизм (Квадрат, круг, эмблема современности)”. На полях оригинала помещено указание “напечата<ть> крупнее” против обращения “к товарищам текстильщикам, металлистам...”, соблюденное в типографском воспроизведении статьи.

Под статьей стоит авторская дата — 12 февраля 1919 года; многие положения данного текста вошли в декларационную статью “Супрематизм”, написанную Малевичем для “Каталога Десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм”; выставка открылась в апреле 1919 года (см.: Малевич, т. 1, 150–151, 354–355).

Название дано по названию статьи в гранках из архива ФХЧ.

Дата авторская, 12 февраля 1919 года.

1. В эпиграфе Малевич вольно цитирует строки статьи Н.Пунина: “Супрематизм высосал из мировой истории искусства всю живопись, какая только в ней была <...> от супрематизма нет хода — это замкнутый концентр, к которому сошлись все пути мировой живописи, чтобы здесь умереть” (Пунин Н. В Москве (Письмо) // Искусство коммуны. Пг., 1919. 9 февраля).

2. Данное слово исправлено в гранках на “совершеннее”.

ОТВЕТ ДВУМ СОЦИАЛИСТАМ

Печатается по рукописи с правкой (4 л., вложенные в бумажную папку-бандаж, полупрозрачная бумага-калька большого формата, черные чернила).

Архив ФХЧ.

На обложке красным карандашом рукой Малевича написано: “перепеча<тано>”; Н.Харджиев карандашом возле этой надписи пометил: “рукой Малевича, <1919>”.

Нумерация листов авторская, сверху справа. На последнем листе на обороте рукой Малевича карандашом сделана надпись: “Отдано в журн<ал> Революционное искусство. 20/IV [Май] 1919 Витебск”. Число “20/IV” было вписано сверху над зачеркнутым названием месяца; о действительной дате создания текста см. ниже примеч. 11.

Авторское название на первом листе написано сверху карандашом.

Датируется второй декадой мая 1919 года.

Публикуется впервые.

1. Устинов Георгий Феофанович (1888–1932) — писатель, критик, член РСДРП(б). В раннесоветские годы выступал со статьями, посвященными вопросам бытования литературы и искусства при новом строе. Его статья “Комму-

низм и искусство" была опубликована в газете "Известия Всероссийского центрального исполнительного комитета советов рабочих, крестьянских, казачьих и красноармейских депутатов и Московского совета рабочих и красноармейских депутатов" в № 84 от 18 апреля 1919 года.

2. Фриче Владимир Максимович (1870–1929) — литературовед и искусствовед, большевистский партийный деятель, в раннесоветские годы возглавлял секцию изобразительных искусств и народных празднеств Отдела народного образования Моссовета. Инициатор применения марксистской методологии классовой борьбы к истории мировой литературы и искусства, Фриче был одним из создателей вульгарно-социологических теорий развития искусства. Автор многочисленных статей в печатных органах Моссовета, в феврале-марте 1919 года он опубликовал цикл "Критических заметок" в "Вечерних известиях Московского совета рабочих и красноармейских депутатов", громивших с "пролетарских классовых позиций" новое искусство под огульным определением "футуризм".

3. Первый номер газеты Отдела Изо Наркомпроса "Искусство коммуны" вышел в декабре 1918 года; всего было выпущено 19 номеров. В марте 1919-го газета подверглась особенно уничтожающей критике Фриче (см.: Фриче В. Критические заметки. IV. Еще о пролетарском искусстве // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 1. 10 марта. С. 3). В апреле 1919 года "из-за нехватки бумаги" издание газеты было прекращено.

4. В данной статье слова "шарлатан", "шарлатанство" и "шарлатанский" публикуются со строчной буквы — в оригинале эти слова написаны Малевичем и со строчной, и с заглавной буквы.

5. В вышеупомянутой статье Г.Устинова поэзия Розановой была квалифицирована как "буржуазно-опиумическая литература" и "шарлатанская тарабарщина".

6. Имеются в виду принятые в средних учебных заведениях Российской империи учебники по всеобщей и русской истории, написанные известным русским историком Д.И.Иловайским (1832–1920).

7. Лебедев-Полянский Павел Иванович (1881–1948) — критик, литературовед, член РСДРП(б) с 1902 года; живя в эмиграции, входил в группу "Вперед" (1908–1917). В раннесоветские годы был правительственным комиссаром Литературно-издательского отдела Наркомпроса (1917–1919); главным редактором журнала "Пролетарская культура" (1918–1921), председателем Всероссийского совета Пролеткульта (1918–1920).

8. "Учредиловка", ниже в тексте "учредилка" — на разговорно-бытовом жаргоне название Учредительного собрания, детища Февральской революции, разогнанного большевиками во время Октябрьского переворота в ночь с 25 на 26 октября 1917 года. По мысли Малевича, партийные деятели, привлекая к сотрудничеству художников всех направлений, стремились к тому же консенсусу в области искусства, что и организаторы "учредилки" в сфере общественной.

9. В проломе полуразрушенной ограды Зимнего дворца в 1918 году был установлен первый памятник по плану монументальной пропаганды — бюст А.Н.Радищева, созданный Л.В.Шервудом (1918, гипс). Вскоре барочная ограда, составлявшая одно целое с дворцовым ансамблем, была целиком демонтирована.

10. Румянцевский музей — один из наиболее популярных музеев дореволюционной Москвы, в составе картинной галереи которого было собрание произведений западноевропейских художников; расформирован в 1921–1927 годах, коллекции переданы другим музеям и картинным галереям Москвы, а библиотека и отдел рукописей в 1925 году преобразованы в Государственную библиотеку СССР им. В.И.Ленина (ныне Российская государственная библиотека).

11. Ироническая фраза Малевича "...Социалисты уже вылазят и вылезут из несуразного поведения буржуазных выходцев..." содержит скрытую цитату из широко пропагандировавшихся в те дни выступлений В.И.Ленина на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию, проходившем в Москве с 6 по 19 мая 1919 года. Вождь большевиков подверг уничтожающей критике "субъективизм буржуазно-нелепейших выдумок и кривляний в области философии и культуры" и выразил надежду, "что мы все-таки, в конце концов, из этого вылезаем и вылезем" (см.: Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 38. С. 330). В нижеследующих абзацах Малевич еще более жестко иронизирует над "вылезанием социалистов из безобразия кривляк"; впоследствии он не раз использовал ле-

нинское выражение в полемических целях. Критиковать слова и установки главного “Социалиста” в стране уже тогда было небезопасным делом, именно этим и было вызвано изменение даты текста с мая (предположительно 20-го числа) на 20 апреля 1919 года, предпринятое Малевичем.

12. Определение числа новаторов связано с общественной деятельностью Малевича весной 1919 года. Он принимал активное участие в работе редакционной коллегии журнала “Интернационал искусства”, созданного для консолидация “передовых бойцов искусства во имя новой всемирной художественной культуры”. Заседания коллегии происходили в марте и апреле 1919 года в Москве; 24 марта Малевичу, В.Е.Татлину и А.А.Моргунову поручили написать воззвания к передовым художникам Западной Европы, которые в конце апреля были включены в состав первого номера журнала. На заседании 10 апреля 1919 года с новыми предложениями выступил Велимир Хлебников, неожиданно приехавший в Москву. Под “четырьмя мечами” новаторов Малевич, скорее всего, и имеет в виду авторов воззваний, то есть себя, Татлина, Моргунова, а также Хлебникова. “Пятый меч” новаторов — Алексей Крученых, пребывавший в тот период на Кавказе и отрезанный от центра фронтами гражданской войны, обобщенно определенными Малевичем как “турецкий фронт”.

По официальным объяснениям, журнал “Интернационал искусства” не увидел света из-за нехватки бумаги в стране.

13. Посмертная публикация стихотворений Ольги Розановой в газете “Искусство коммуны” (Пг., 1918. № 1) подверглась критике В.Фриче (см.: Фриче В. Литературные заметки. III. Цитадель “свободного творчества” // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 183. 28 февраля. С. 1).

14. В ответ на критику Фриче стихотворений Розановой была опубликована заметка анонимного автора, где, в частности, отмечалось: «Когда появились стихи А.Крученых на заумном языке (их ведь читал Фриче), критик “Московского листка” писал в 1914 году: “Я их не понимаю, но ясно чувствую, что здесь инородцы явно намеренно подкапываются под родной язык. А этот самый Крученых едва ли не один из врагов нашей родины. Я ничуть не удивлюсь, если узнаю, что господин, написавший такое, может быть социалистом”» (“Не зная броду...” // Искусство. М., 1919. № 5. С. 4).

"В ЦАРСКОЕ ВРЕМЯ..."

Печатается по рукописи с правкой (16 л. большого формата, черные чернила, зеленые чернила, правка красным карандашом, черными и зелеными чернилами).

Архив ФХЧ.

Нумерация авторская, слева вверху листов. Листы 1–13 — писчая бумага, листы 14–16 — полупрозрачная бумага. С нижней трети 13-го листа рукопись написана зелеными чернилами. Окончание рукописи отсутствует.

На первом листе внизу на левом поле — подсчеты букв в карандаше; количество букв на одном листе (2193) умножено на 17. Это означает, что в рукописи было 17 листов, то есть последний лист утерян. Судя по производимому подсчету буквенного объема рукописи, Малевич предполагал опубликовать данный текст. По кругу тем и характеру высказываний данная статья примыкает к "Ответу двум Социалистам" (см. выше наст. изд.), что дает основания датировать ее тем же хронологическим периодом.

Название дано составителем по первым словам текста.

Датируется весной 1919 года.

Публикуется впервые.

1. Малевич вольно цитирует следующие пассажи из статьи Д.Мережковского: "Футуризм — новый шаг Грядущего Хама.

Встречайте же его, господа эстеты, академики, культурники. Вам от него не уйти никуда. Вы сами родили его, он вышел из вас, как Ева из ребра Адама. И не спасет вас от него никакая культура. Для кого Хам, а для вас Царь. Что он захочет, то с вами и сделает: наплюет вам в глаза, а вы скажете: "Божья роса". Кидайтесь же под ноги Хаму Грядущему!

Что такое "хам"? Раб на царстве. Без Царя Христа не победить Хама. Только с Царем истинным можно сказать рабу на царстве: ты не Царь, а Хам" (Мережковский Д. Еще шаг грядущего хама // Русское слово. 1914. 29 июня).

2. Трепов Дмитрий Федорович (1855–1906) — государственный деятель Российской империи; в 1896–1905 годы был московским обер-полицмейстером, в январе 1905-го назначен петербургским генерал-губернатором; вдохновитель черносотенных погромов.

3. Малевич вольно перефразирует следующие пассажи из статьи А.Бенуа: “Как тут не почувствовать скуку, особенно, если утрачен секрет тех заклятий, после которых это наваждение и беснование может рассеяться, переселиться в стадо свиней и исчезнуть в пучине морской?

Откуда бы, откуда бы достать эти слова заклятия? Как бы произнести тот заговор, который вызовет на фоне черного квадрата снова милые любовные образы жизни? (Бенуа А. “Последняя футуристская выставка” // Речь. 1916. 9 января).

4. С газетой “Русское слово” сотрудничали художественный критик С.Яблоновский (С.В.Потресов; 1870–1953) и И.И.Ясинский (1850–1931), писатель и журналист; после революций Ясинский был активным деятелем Пролеткульта, редактировал журналы “Красный огонек” (1918), “Пламя” (1919).

5. Речь идет о газете “Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов”, ставшей трибуной для деятелей секции изобразительных искусств и народных празднеств Отдела народного образования Моссовета, возглавляемой В.Фриче; Фриче и его единомышленниками в 1919 году была инициирована громкая антифутуристическая кампания (см. примеч. 2 к статье “Ответ двум Социалистам”).

6. Малевич перефразирует положения статьи: Фриче В. Литературные заметки. III. Цитадель “свободного творчества” // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 183. 28 февраля. С. 1.

У Фриче: “Подчиняться директивам людей умных и авторитетных — дело не просто приятное, а приятное во всех отношениях. Но если суверенными правами, хотя бы в области искусства, облечены люди, обнаруживающие признаки, — как бы это выразиться деликатно, — ну, словом, признаки...”

7. Там же. У Фриче во фразе о Розановой написано: “...когда ее мозг был окутан пеленою нездоровья, в самом деле создала этот явный бред души”.

8. Малевич имеет в виду директивные оценки новейшего искусства в рецензии Б.Гимельфарба на монографию В.В.Кандинского “Ступени. Текст художника”, выпущенную Московским отделом Изо Наркомпроса в 1918 году

(Гимельфарб Б. <рец. на кн.:> В.В.Кандинский. Текст художника <...> // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 172. 15 февраля. С. 1). Малевич вольно цитирует рецензию; у Гимельфарба: "Футуристы мнят себя большими революционерами, но они последняя скверная отрыжка буржуазно-капиталистической культуры, являя собой голое отрицание и "разрушение", заменяя живописные формы анархическим беспорядком, лишены начала творческого созидающего <так!>. <...> Футуризм же — пустое место".

9. Автор множества передовиц газеты "Вечерние известия Московского совета...", большевик Н.Норов посвящал свои обзоры политической ситуации в стране и мире. Подключившись к обличениям футуризма и футуристов, в доносительской заметке "Необходимая справка" (Вечерние известия Московского совета<...>. 1919. № 183. 28 февраля. С. 1) Н.Норов писал: "Для характеристики той буржуазно-футуристической компании, которая, пользуясь именем Луначарского, примазалась к Комиссариату Народного Просвещения, полезно припомнить хотя бы следующее <...>. Итак, в качестве советских лекторов в провинцию едут не только кривляющиеся футуристы, но и бывшие белогвардейцы и идеологи буржуазии. Позор!" В самой заметке в качестве "белогвардейца" Н.Норов обличал художника Г.Б.Якулова, в качестве "идеолога буржуазии" — поэта В.В.Шершеневича.

10. Малевич вольно цитирует статью Михаила Осоргина из газеты "Русские ведомости" за 13 ноября 1916 года (ошибочно указывая дату 8 ноября). У Осоргина: "На какой-то публичной лекции я с удивлением услыхал, что русская жизнь, упершаяся в тупик, может быть спасена только возвратом к романтизму сценического изображения. И еще прочел, что и кубисты обладают рецептом спасения не только гибнущего искусства, но и гибнущего человеческого бытия <...> они мне представляются маленькими человеками, лысенькими, чернозубыми, с юных лет подагриками, истекающими слюной" (Осоргин М.А. О пляске вакханок // Русские ведомости. 1916. 13 ноября).

11. В газете "Биржевые ведомости" за 5 апреля 1913 года и в утреннем, и в вечернем выпуске была помещена рецензия И.Ясинского на выставку "Бубнового валета" в Москве; тон ее отличался критическим запалом, однако прямой брани там не было вовсе. Следует сказать, что в работе "Ответ Л.С.Соснов-

скому", написанной в 1927 году (см. наст. изд.), Малевич повторяет эту "цитату" в несколько измененном виде: «А "Биржевые ведомости", те прямо от критики к решительным мерам <призывали>, правда, лишенным лирики и поэзии, но зато радикальн<ым>: "Бей эту сволочь, коли копьями, толкай ногами в подвал, чтобы они не показывали свою вонючую голову и не отравляли нам воздух"».

Под псевдонимом "Зигфрид" с начала 20 века писал известный критик и историк театра Эдуард Александрович Старк (1874–1942); с газетой "Биржевые ведомости" Старк не сотрудничал. Ни в статьях, подписанных псевдонимом "Зигфрид" (в газетах "Петроградские ведомости" за 1915 год и "Петербургский курьер" за 1914–1915 годы — времени сотрудничества Старка с этими изданиями), ни в газете "Биржевые ведомости" 1913–1915 годов в статьях других авторов, посвященных выставкам левых художников и футуризму, не удалось обнаружить строк, цитированных Малевичем.

В архиве Малевича в СМА имеется фонд газетных вырезок, которые художник заказывал и получал через Бюро газетных вырезок в Петрограде в 1915–1916 годах. Среди них находится и вырезка из газеты "Биржевые ведомости" за 4 марта 1915 года с фельетоном "Бесстыжие... (На выставке футуристов)", подписанным псевдонимом "Любитель" (расшифровки данного псевдонима нет в изд.: Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. Т. 1–4. М.: Всероссийская книжная палата, 1957). Некоторые положения фельетона отдаленно напоминают строки, представленные Малевичем в качестве якобы цитаты из газетной публикации в "Биржевых ведомостях". В частности, Любитель писал: "Любопытно, какое назначение этого молоточка? Не для того ли повешен, чтоб всякий приходящий мог, сняв его с гвоздя, хватить автора по твердому черепу, приговаривая:

— Вот тебе, вот тебе, бесстыжий, не кривляйся!.."

12. Казанский вокзал в Москве построен в 1914–1926 годах по проекту А.В.Щусева.

13. Музей Изящных искусств (ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина) построен в 1898–1912 годах по проекту архитектора Р.И.Клейна при участии архитектора И.И.Рерберга и других.

14. Малевич образует множественное число от названия колокольни Ивана Великого в Кремле (16 век, архитектор Бон Фрязин).

15. Башни готического собора Нотр-Дам в Реймсе (1211–1311) были повреждены в результате артиллерийского обстрела германскими войсками во время первой мировой войны; фотографии Реймского собора с разрушенными башнями обошли всю мировую прессу.

16. Очевидно, Малевич имел в виду лучи радия, то есть рентгеновские лучи.

17. См.: Маринетти. Футуризм. М.: Книгоиздательство “Прометей”, 1914. (Пассаж на с. 87: “Блерио был прав, восклицая: “Прогрессу нужно еще много трупов!” По моему мнению, их нужно столько, что ими можно бы было засыпать Атлантический океан...” и т.д.)

18. См. выше примеч. 9 к статье “Ответ двум Социалистам”.

19. См. выше примеч. 11 к статье “Ответ двум Социалистам”.

20. На этом заканчивается лист 16 рукописи.

18 951-ЫЙ “ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН”

Печатается по рукописи (3 л. писчей бумаги большого формата, черные чернила; авторская правка зелеными чернилами).

Архив ФХЧ.

Название авторское, в конце рукописи авторские подпись и дата. В названии первоначальная цифра 1859 была исправлена Малевичем на 18 951.

Вверху на первом листе справа авторская надпись: “Послано для Журнала Революционное Искусство в г. Витебск. 19/V. 19 <г.>”.

Нумерация листов авторская, вверху посреди страниц.

Некоторые положения данной статьи совпадают с положениями статьи “Театр”, написанной для журнала “Супремус” (см. наст. изд.).

Осенью 1919 года статья была помещена в рукописном журнале, выпущенном подмастерьями Малевича во 2-х ГСХМ под руководством С.Я.Сенькина: “Во 2-х свободных Государствен<ных> художественных мастерских коллективом мастерской К.С.Малевича издается рукописный журнал, наметивший отде-

лы: искусство, политика, техника, философия, хроника. Одной из целей журнала является пробуждение инертной массы подмастерьев. В художественном отношении журнал ставит себе задачей энергичную пропаганду нового искусства — “Берегитесь сидящие на нутре и настроении, пока не переплавили всей меди лбов, не кончим”, говорится в статье от редакции.

1-й номер содержит статьи исключительно об искусстве и жизни мастерских.

С.Сенькин (“Стройте коллективы” и “Наши задачи”) затрагивает вопрос внутреннего строительства, выдвинутый временем.

Дана статья и о театре — К.С.Малевич «19 851-ый <так!> “Евгений Онегин”». Как видно из названия, статья направлена против старого театра. Автор указывает, что театр должен порвать со всеми традициями и перейти к новым формам — к театру беспредметному, элементами которого являются звук, цвет, движение, объем <...>” (Вестник театра. М. 1919. № 39. 28 октября — 2 ноября. С. 14).

Примечательный отзвук получил пафос данной статьи во время встречи В.И.Ленина с подмастерьями Вхутемаса 25 февраля 1921 года. С.Сенькин вспоминал: «Я делаю над собой большое усилие и залпом выпаливаю: “Конечно, Владимир Ильич, нового еще мало, но мы учимся, будем работать, по-разному и понимаем это новое, но зато все мы единодушно против «Евгения Онегина», «Евгении Онегины» нам в зубах навязли”.

Ребята дружно подхватили: “Конечно, мы против “Евгения Онегина”».

Владимир Ильич прямо покатывается со смеху: «Вот как, вы, значит, против “Евгения Онегина”? Ну, уж мне придется тогда быть “за”, я ведь старый человек» (цит. по: Из воспоминаний С.Сенькина // В.И.Ленин и изобразительное искусство: Документы. Письма. Воспоминания. М.: Изобразительное искусство, 1977. С. 428).

Дата авторская, 10 мая 1919 года.
Публикуется впервые.

1. В оригинале фраза имеет следующий вид: “...прекрасное лицо гримируется [в] мертвым не присущим телом покойников паклями краску и друг.”.

2. В формулировке Малевичем функции “непонимания” содержится его собственное определение приема “остранения”, разрабатываемого в эти годы

создателями формальной школы в литературоведении. Виктор Шкловский впервые проанализировал прием “остранения” в своей известной статье “Искусство как прием”, опубликованной в изд.: Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг., 1917.

3. По мнению исследователей, определение “авангард” в смысле “авангард искусства” не имело хождения среди представителей русского авангарда в качестве самоопределения. Данный пассаж опровергает это положение: Малевич употребляет здесь определение “авангарды других искусств” в том смысле, который установился за термином “авангард в искусстве” во второй половине 20 века.

4. В оригинале данный абзац имеет следующий вид: “Новый театр живой и в этом конец театру как таковому, Создается новая трибуна творческого духа, будучи живым не требует репетиций, ибо оно действо находящееся в сверх Разумном Интуитивном творчестве, выходя по за пределы сознания как понятности, так как реагирование действа не влучается в разум понимания, а касается Интуитивного внутреннего [состояния]”.

“Не влучается” — украинизм Малевича, от укр. глагола “влучатись”, рус. “умещаться, помещаться (уместиться, поместиться)”, “попасть (попадать)”. Фраза в целом имеет выразительный польско-украинский акцент: смысл выражения “реагирование действа не влучается” можно передать в пересказе словами “жизнедеятельность, процессы действия не вмещаются, не попадают в сферу понимания разума”.

5. Положение Малевича предвосхищает эстетику перформанса, получившего развитие в последней трети 20 века.

6. Речь идет о горельефе “Волна” (“Пловец”, 1901, гипс) Анны Голубкиной, помещенном над входным порталом Московского Художественного театра.

7. Спектакль “Саломея” по пьесе Оскара Уайльда был показан во время гастролей Камерного театра в Петрограде 11 марта — 27 апреля 1919 года.

8. Данные строчки свидетельствуют о том, что Малевич был на премьере “Саломеи” О.Уайльда в Камерном театре 9 октября 1917 года.

9. “Прекрасу” — украинизм Малевича, от укр. “прикраса”, рус. “украшение”.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ СБОРНИКА “ИНТЕРНАЦИОНАЛ ИСКУССТВА”

Новаторам всего мира

Печатается по машинописи (1 л. писчей бумаги большого формата).

РГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед.хр. 32, л. 3.

Название авторское. Манифест подписан Малевичем карандашом в левом верхнем углу.

Входит в состав материалов, подготовленных членами Международного художественного бюро Наркомпроса для сборника статей “Интернационал искусства” весной-летом 1919 года (см.: Крусанов А. Русский авангард. Т. II, кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 207–209).

Сборник именовался также журналом, поскольку поначалу задумывался как периодическое издание. В современных ему документах и прессе, а также в исследовательских работах сборник называется двояко: “Интернационал искусства” и “Интернационал искусств”. Поскольку сохранились свидетельства, что название “Интернационал искусства” было придумано Малевичем, в настоящем Собрании сочинений используется именно оно.

Об истории создания сборника и участии в нем Малевича см.: Харджиев Н.И. “Интернационал искусства”: Из материалов по истории советского искусства // Russian Literature. <1974>. 6. P.55–57; переиздано в кн.: Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т.1. М.: RA, 1997. С. 257–259.

В данной статье полностью приведен еще один манифест Малевича, “Воззвание к передовым художникам Италии”, написанный для журнала “Интернационал искусства”; Харджиев опубликовал это воззвание без ссылки на местонахождение оригинала.

Настоящий манифест впервые опубликован Тр.Андерсеном в переводе на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 36–37.

Датируется апрелем-маем 1919 года.

Тезисы к статье К.Малевича

Печатаются по машинописи (1 л. писчей бумаги большого формата).

РГАЛИ, ф. 665, оп.1, ед.хр. 32, л. 4.

Входят в состав материалов, подготовленных для сборника статей "Интернационал искусства" весной-летом 1919 года.

Данные "Тезисы к статье К.Малевича" хранятся среди тезисов других авторов предполагаемого сборника: Велимира Хлебникова, В.Е.Татлина, С.И.Дымшиц-Толстой, А.Топоркова и других.

Название дано составителями сборника "Интернационал искусства".

Датируются апрелем-маем 1919 года.

"Первым началом всего была бесконечность..."

Печатается по машинописи с правкой (6 л. писчей бумаги большого формата, первый экземпляр, лиловая лента; правка карандашом и красными чернилами).

Архив ФХЧ.

В том же архиве хранится еще один экземпляр данной машинописи, напечатанный под синюю копирку; на обороте последнего листа этого экземпляра сделана надпись карандашом неустановленной рукой: "Отдана 9/V. 19 г.", затем идут три строки, густо зачеркнутые и не поддающиеся прочтению; после них красным карандашом поставлена подпись "Малевич" (предположительно авторская).

Первый экземпляр данной статьи пронумерован римскими цифрами (I–VI), проставленными фиолетовым карандашом в правом верхнем углу листов.

Название в обоих экземплярах отсутствует.

Правка карандашом текста статьи принадлежит Малевичу, правка красными чернилами сделана почерком С.И.Дымшиц-Толстой, заведующей Международным художественным бюро Наркомпроса, являвшейся ответственным секретарем сборника "Интернационал искусства".

В РГАЛИ в фонде материалов, подготовленных для сборника, хранится еще один напечатанный под копирку экземпляр машинописи; вверху на первом листе посредине сделана надпись "К.Малевич" рукой Дымшиц-Толстой (РГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед.хр. 32). Утверждение Н.И.Харджиева о том, что статья Малевича не сохранилась, а уцелели лишь тезисы, лишено оснований (см.: Харджи-

ев Н.И. Статьи об авангарде. Т. 1. С. 257). Сжатые “Тезисы к статье Малевича”, хранящиеся вместе со статьей в РГАЛИ, занимают один машинописный лист, равно как и тезисы других авторов; сама же статья Малевича намного превосходит их по объему.

Сличение тезисов и развернутого текста позволяет аргументированно утверждать, что последний и является статьей, написанной для сборника “Интернационал искусства”. Аргументация эта подкрепляется также характером авторской правки на публикуемой ныне машинописи: Малевич обвел карандашной рамкой параграфы 1, 4, 5, 6, 8, а также два абзаца из середины параграфа 9, которые и представил в качестве сжатых тезисов своей статьи.

Правка, произведенная Малевичем в ныне публикуемой машинописи, отсутствует в экземпляре из РГАЛИ (правка Дымшиц-Толстой повторена). Вариант из РГАЛИ был впервые опубликован Тр.Андерсеном в переводе на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 38–53 под названием “Infinity...” (“Бесконечность...”), данным публикатором.

В упомянутой статье Харджиева перечислены названия статей в “Интернационале искусства” со ссылкой: “Искусство, Москва, 1919, № 8. Краткие хроникальные сообщения дополнены сведениями из найденных мною протоколов Международного Бюро” (Харджиев Н.И. Указ соч. С. 259). Название статьи Малевича приводится здесь как “Точные начала в искусстве”.

В публикуемом ныне варианте первое слово “Точным...” в начальной фразе зачеркнуто и заменено автором на “Первым...” (см. ниже примеч. 1).

Название дано составителем по первым словам текста.

Датируется апрелем-маем 1919 года.

Статья в настоящей редакции публикуется впервые.

1. В сжатых тезисах, равно как и в машинописных экземплярах, текст начинался со слов “Точным Началом...”. Малевич зачеркнул слово “Точным”, написал над ним “Первым” и, подчеркивая принципиальность правки, в круглых скобках проставил свои инициалы: (К.М.).

Авторская правка первого слова дает возможность реконструировать последовательность работы: вначале Малевич выделил определенные параграфы в качестве сжатых тезисов своей статьи, которые и были набраны на отдельном листе, и лишь затем откорректировал исходную машинопись.

2. В данном месте в машинописи стояла цифра 4000, которую Малевич зачеркнул, написал сверху слово “тысячи” и в скобках поставил: (К.М.).

У-ЭЛ-ИЗМ. МАТЕРИАЛЫ К МАНИФЕСТУ

Пять деклараций на шести рукописных листах объединены Малевичем отдельным общим листом с авторским названием:

“У ЭЛ ИЗМ. Матеріалы к манифесту Декларацiи”.

Архив ФХЧ.

Слово “У ЭЛ ИЗМ” написано карандашом, последующие слова — чернилами. На этом же листе карандашная пометка Н.И.Харджиева: <1919>. К данным листам был присоединен еще один лист, написанный карандашом, текст которого не имеет отношения к декларациям (публикуется под названием “Искусство не требует баронесс и покровительниц” в наст. изд.).

Слово “У эл изм”, равно как и производные от него существительные в родительном падеже “у элистов” и “у эл истов” написаны Малевичем по слогам, без дефисов.

Декларации печатаются по рукописям, сгруппированным автором; начальная датируется январем 1919 года, завершающая — 16 июля 1919 года. Дата последней декларации обусловила помещение всего блока “Материалов к манифесту” в конце данного раздела настоящего тома.

Декларация У эл эль эл ул те ка
Декларация У эл-эль-эл-ул тека

Печатаются по рукописи (2 л. большого формата писчей бумаги, карандаш).

Архив ФХЧ.

На первом листе слева на поле вертикальная приписка. На втором листе, после окончания первой декларации, прочерчена черта, после нее следует вторая декларация; оба названия написаны в две строчки. Следует отметить полное совпадение качества бумаги и размеров листов двух ниже опубликованных деклараций и двух настоящих, равно как и использование карандаша для написания всех четырех.

Авторские названия деклараций: первой — “Декларация У эл эль эл ул те ка”, второй — “Декларация У эл-эль-эл-ул тека”. Слово “декларация” написано по новой орфографии; в текстах обеих деклараций есть крайне немногочисленные слова с буквой “i”, а также слова, где первоначально написанная буква “i” изменялась автором на “и”.

Написание заумного неологизма в названиях и текстах этих деклараций дано строго по оригиналу.

Датируются первой половиной (концом января?) 1919 года.

Публикуются впервые.

1. Данная фраза написана вертикально на левом поле, без указания на место помещения; помещена в основной текст составителем сообразно содержанию.

2. Далее и ниже заумный неологизм Малевича публикуется с сохранением всех особенностей авторского написания: с прихотливым употреблением заглавных и прописных букв, отсутствием и наличием дефисов, склонением отдельных слогов.

Декларация У-элистов
Декларация У-эли-стов

Печатается по рукописи с небольшой правкой (3 л. писчей бумаги большого формата, карандаш).

Архив ФХЧ.

В обоих заголовках, написанных в две строчки, слово "Декларация" написано по старой орфографии, "Декларація". Неологизм в названиях деклараций Малевич пишет по слогам, "Декларация У элистов" — в первой, "Декларация У эли стов" — во второй. В настоящей публикации для цельности слова-неологизма между слогами в названии поставлены дефисы.

Первая декларация заканчивается на втором листе, после нее поставлена дата и место создания. Затем ниже, отделенный графической линией-интерлиньяжем, начинается текст второй декларации, завершающийся на третьем листе последней строчкой текста, после которой помещен столбец с подписями.

Тексты написаны по новой орфографии, лишь в немногих словах вместо "и" присутствует "і".

Первый лист первой декларации был воспроизведен факсимильно в качестве иллюстрации в изд.: Уновис № 1. Витебск, 1920. Прилож. к факсим. изд. / Публ., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Т.Горячевой. М.: Сканрус, 2003. С. 31. Публикатор относит создание декларации к периоду пребывания Малевича в Витебске и датирует текст "1920(?)".

В конце первой декларации поставлена авторская дата: “28 янв<аря> <19>19 го<да>”, а также помечено: “Вагон Междунар<одного> общ<ества>”. Малевич в сезон 1918/19 года активно передвигался между Петроградом и Москвой; предположительно, под названием “Международное общество” имелось в виду Международное бюро для связей с заграницей Отдела Изо Наркомпроса, организованное в самом начале 1919 года; к деятельности бюро художник имел непосредственное отношение, хотя формально его сотрудником не числился.

Вторая декларация, следующая непосредственно за первой, была написана в тот же период времени.

Дата первой декларации авторская, 28 января 1919 года.

Дата второй декларации — конец января 1919 года.

Публикуются впервые.

1. В рукописи фраза имеет следующий вид: “Обогащенное бывшее общество ценностью сбережений Культуры”.

У-эл-эль-эл-ул-те-ка. Нота людям 16 июля

Печатается по рукописи (1 л. писчей бумаги большого формата, зеленые чернила).

Вверху листа в три строчки надпись-заголовок: “У-эл-эль-эл-ул-те-ка. Новый мой путь! Манифе<с>т которым минуло 5 лет отроду”. На уровне первой строки справа в две линейки заголовок: “Нота людям 16 июля”.

Рукопись “О новых системах в искусстве”, хранящаяся в архиве ФХЧ и опубликованная в Витебске в декабре 1919 года, датирована автором: “1919 года, 15 июля. Немчиновка”.

Эпиграфом к вступлению в книге “О новых системах в искусстве”, собственноручно написанном Малевичем на литографском камне, послужили строки: “Я иду // У-эл-эль-ул-эл-те-ка // Новый мой путь”. Витебскую книгу завершает собственноручно написанное Малевичем “Установление А в Искусстве”, состоящее из 18-ти пунктов и в определенной степени варьирующее некоторые положения настоящего манифеста.

В период жизнедеятельности Уновиса правописание заумной строчки в названии данного манифеста стало каноническим.

В отличие от предшествующих четырех деклараций, настоящий текст написан чернилами; лист использованной бумаги также отличается по размерам от пяти предыдущих — он на сантиметр больше по высоте.

Название авторское.
Дата авторская, 16 июля 1919 года.
Публикуется впервые.

1. Первый пункт настоящего манифеста стал впоследствии лозунгом Уновиса; он был помещен на обложке книжки “О новых системах в искусстве” (Витебск, 1919).

2. Пункты 1–3 составили вступление к литографированной книге “О новых системах в искусстве”, написанное собственноручно Малевичем. См.: Малевич, т. 1, с. 153.

Витебск (1919–1922)

УСТАВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТВОРЧЕСКОЙ АРТЕЛИ

Печатается по рукописи (1 л. с оборотом писчей бумаги большого формата, зеленые чернила).

Архив ФХЧ.

Название авторское; в конце лицевой стороны листа авторская подпись, сделанная карандашом. На обороте текст написан вначале фиолетовым карандашом, раздел “Состав творческой артели” — зелеными чернилами.

Вверху справа пометка Н.И.Харджиева: <1919?>.

В том же архиве хранится незаконченный черновик устава, написанный Малевичем (1 л. писчей бумаги в восьмую долю, чернила, карандашом перечеркнут автором; см. ниже примеч.1).

Устав создан в первые недели по приезде в Витебск, куда Малевич прибыл 5 ноября 1919 года. Организация “Государственной Творческой Артели” была связана с выполнением заказа на декоративное оформление празднества по поводу двухлетнего юбилея витебского Комитета по борьбе с безработицей (4 декабря 1919 года). Следует отметить, что издание книги Малевича “О новых системах в искусстве” в декабре 1919 года было осуществлено “Артелью художественного труда при Витсвомасе”.

Датируется ноябрем 1919 года.

Публикуется впервые.

1. На этом рукопись обрывается.

Черновик устава проливает дополнительный свет на формирование союза единомышленников Малевича:

“Комиссия по выработке устава Государственной творческой артели в составе т. Шагала, Лисицкого, Малевича, Векслера, Якерсона и кооптированного тов. Ермолаева <так!> при обсуждении общего положения, целей и задач творческой артели и ее состава нашла, что организация таковой артели является весьма серьезной по проведению в жизнь творческих планов. Перед творческой артелью стоит огромная государственная задача и цель создания и проведения в жизнь новых творческих форм Искусства и организация таковых сил в единóликий аппарат, дабы через его организацию противопоставить все свои творческие изобретения работам белой Европы, могущ<ей> хлынуть после открытия границ; видя перед собой неизбежный наплыв и необходимость противопоставить <Европе> новую силу творческих форм и создания таковых в нашей новой форме жизни, Комиссия постановила предложить собранию, что организация и основание [творческой артели ее намеча<ет> (возможно) тройка в лице тов. Шагала, Лисицкого и Малевича] и развитие творческой артели...”
(на этом рукопись черновика обрывается).

“СТРАНИЦА 27”

Печатается по рукописи (1 л. писчей бумаги большого формата, синие и коричневые чернила, разбавленные чернила, перо; цветные карандаши).

Государственный музей современного искусства: Коллекция Г.Костакиса, Салоники, Греция.

В правом верхнем углу листа разбавленными чернилами проставлено: “стр. 27”. Лист изначально заполнялся отдельными абзацами-высказываниями, написанными разными чернилами; затем чернила были разбавлены для имитации выцветания их от времени; внизу листа Малевичем была поставлена мистифицированная дата, 1 июля 1916 года. Примечательно, что название месяца, “іюль”, дано по старой орфографии, все же тексты на странице написаны по новой орфографии.

Авторская дата создания “Страницы 27” была некритически воспринята комментаторами и исследователями; во внимание не было принято даже использование новой орфографии в текстах якобы 1916 года. Авторская дата как

подлинная дата фигурирует в изд.: Russian Avant-Garde Art. The George Costakis Collection / General Editor Angelica Zander Rudenstein. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1981. P. 258 (№ 493), а также в издании: Russian Avant-Garde 1910–1930. The George Costakis Collection. (Vol.II) Theory — Criticism / Ed. Anna Kafetsi. Athens, 1995. P. 537 (в этом издании текст опубликован также в пер. на англ. яз.).

Датировка рукописи 1916 годом была повторена в изд.: Уновис № 1. Витебск, 1920. Прилож. к факсим. изд. / Публ., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Т.Горячевой. М.: Сканрус, 2003. Некритическое восприятие авторской даты обусловило ошибочный вывод Т.Горячевой: «Впервые утверждение принципа экономии как основы художественной системы обнаруживается в черновой записи Малевича 1 июля 1916 года: "Система и ее экономическое <начало?> путь нового искусства" (факсимиле страницы с черновыми записями Малевича приводится в кн.: Russian Avant-Garde 1995. С. 537), однако до 1919 года эта мысль не получает в его статьях последовательного развития» (указ. соч., примеч. 4 на с. 57; дополнение в угловых скобках принадлежит Т.Горячевой).

Настоящая "Страница 27" была создана Малевичем в Витебске в конце 1919 года. Это был далеко не черновик: вид и форма листа сознательно продуцировались супрематистом — харизматический лидер мыслил бумажную плоскость с письменами своеобразной "скрижалью завета" для своих последователей. Обозначение с порядковым номером, "стр. 27", было проставлено разбавленными чернилами уже после заполнения листа, по крайней мере, наполовину. "Мудрейшая страница" (выражение Малевича) была создана как самостоятельное произведение; в качестве такового она входит отдельной строкой в список сочинений, составленный предположительно Мечиславом Малевичем, братом художника, в начале 1920-х годов (хранится в архиве ФХЧ).

Малевич строит плоскость рукописного листа как своеобразную беспредметную композицию. Введение цветных брусков имеет, с одной стороны, функциональное назначение смысловой правки, элиминирования ненужных слов, с другой — играет роль геометрических цветовых элементов в супрематическом целом, что поддерживается графическими интерлиньяжами в виде миниатюрных абстрактных рисунков.

Содержание самих абзацев — контаминация многих положений Малевича, развитых в его статьях и высказываниях предыдущих лет.

"Страница 27" являет собой пластически-словесный монтаж; это концептуальное произведение, "скрижаль завета", изначально мыслилось именно в

таком виде. В музее в Салониках оно справедливо экспонируется как станковое произведение.

Следует подчеркнуть, что в зрелой форме данный подход к дизайну листов с письменными знаками проявился также при создании книги “О новых системах в искусстве”.

Сходную графику зеркала листа с применением миниатюрных рисунков-интерлиньяжей имеет также многостраничное витебское письмо Малевича к М.О.Гершензону, написанное 21 декабря 1919 года и хранящееся в архиве ФХЧ (публикацию письма см.: Малевич, т. 3, с. 333–338).

“Страница 27” впервые была факсимильно воспроизведена в изд.: Russian Avant-Garde Art. The George Costakis Collection / General Editor Angelica Zander Rudenstein. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1981. P. 258 (N 493).

Название настоящей публикации дано по авторскому обозначению произведения (при раскрытии слова угловые скобки сняты).

В настоящем издании работа публикуется в соответствии с текстологическими принципами, принятыми составителем при издании всех пяти томов Собрания сочинений.

В типографском воспроизведении на русском языке публикуется впервые.

Датируется концом 1919 года.

1. Малевич приписывает к ранее написанным строчкам слово “ему” разбавленными чернилами, тем самым невольно разоблачая свое мистификаторство и подлинную последовательность работы.

2. Малевич неточно цитирует собственный текст из листовки и брошюры “От кубизма к супрематизму”, распространяемых в декабре 1915 года на выставке “0,10”, однако датирует их 1914 годом.

О НЕОБХОДИМОСТИ КОММУНЫ ЭКОНОМИСТОВ-СУПРЕМАТИСТОВ

Печатается по рукописи с правкой (8 л. писчей бумаги в восьмую долю листа, зеленые чернила, авторская правка красным карандашом).

Архив ФХЧ.

Текст без названия, вверху справа — эпиграф, аналогичный по смыслу и форме эпиграфу на книжке "О новых системах в искусстве", вышедшей в том же декабре 1919 года. Данная фраза стала лозунгом, катализирующим сложение будущей "партии в искусстве", Уновиса.

Нумерация листов авторская, арабскими цифрами вверху посреди страниц. На обороте последнего листа — рисунки и наброски; здесь же — вертикально ориентированная надпись "В Журнал". Это позволяет предположить, что Малевич рассчитывал на публикацию данной работы в неустановленном периодическом издании.

Текст подписан и датирован Малевичем; к дате "15 декабря" позднее сделана приписка "20 г.", что не соответствует действительности. Текст был написан в декабре 1919 года — вышеупомянутые рисунки и наброски на обороте последнего листа представляют собой эскизы оформления сцены Городского театра и здания Белых казарм, декорированных к празднованию двухлетнего юбилея витебского Комитета по борьбе с безработицей, состоявшегося 4 декабря (17 по ст. ст.) 1919 года в Витебске.

Следует отметить, что выявленный эскиз оформления сцены Городского театра позволяет более определенно говорить о ведущей роли Малевича в создании этой декорации: авторами завершенного проекта, воплощенного в гуаши, традиционно числятся Малевич и Лисицкий (К.Малевич, Л.Лисицкий. Супрематизм: Эскиз занавеса. 1919. Бумага, гуашь, акварель, графитный карандаш. 45 × 62,5 см. Государственная Третьяковская галерея).

Название дано составителем по содержанию.

Датируется декабрем 1919 года.

Публикуется впервые.

1. Призыв консолидироваться под флагом "экономистов Супрематистов" получил развитие в названии будущей "партии в искусстве", к организации которой приступил Малевич в Витебске. Лидер определял это объединение как "партию Супрематистов-экономистов" — в письме к М.В.Матюшину, отосланному из Витебска 21 января 1920 года, Малевич делает приписку: "Объявляю партию Супрематистов-экономистов в Искусстве" (цит. по: Шатских А. Малевич в Витебске // Искусство. 1988. № 11. С. 40). Как известно, группа Молпосновис (Молодые последователи нового искусства) просуществовала в витебской школе с 19 по 28 января 1920 года; группа Посновис (Последователи нового искусства), объединившая и профессоров, и подмастерьев Витебского

Народного художественного училища, продержалась с 28 января по 14 февраля 1920, которое стало днем рождения Уновиса. Таким образом, название "партия экономистов-супрематистов", возникшее в середине декабря 1919, было самым долговременным среди сменявшихся названий последовательно существовавших объединений, предшествующих Уновису.

2. Обозначение "20-го" в дате явственно приписано позднее.

РАЗУМ И ПРИРОДОЕСТЕСТВО

Печатается по фотокопии рукописи с обильной правкой (10 л., чернила).
Частный архив.

Нумерация авторская, посредине листов наверху, с "а 1" по "а 14"; на двух листах со связным последовательным текстом ошибочно на обоих проставлено "а 3"; отсутствуют листы с "а 8" по "а 12". Первый лист начинается с трех густо вымаранных строк, не поддающихся прочтению.

Судя по нумерации, текст создавался Малевичем как вставка к сочинению, идентифицировать которое к настоящему моменту не удалось.

Круг тем и характер высказываний в данном тексте соотносится с дискурсом витебских писем Малевича к М.О.Гершензону в 1920 году, что позволяет датировать рукопись тем же временем.

На втором листе с авторской нумерацией "а 3" и на листе "а 13" Малевичем сделаны вертикальные приписки на левом поле без указания на место помещения; составитель включил их в основной текст в качестве авторской сноски, руководствуясь смыслом фраз.

Название дано составителем по содержанию работы.

Датируется 1920 годом.

Публикуется впервые.

1. Начало фразы после первых трех густо вымаранных строк на листе "а 1" в оригинале: "О том Разуме, о котором говорит общежитие..."

2. Данный фрагмент фразы в оригинале был правлен автором, в результате чего появилось следующее высказывание: "...и теперешняя усилие к букве, цифре и разных других выкладках, основанных на логике разумных смысловых

выводов...” Составителем было принято решение дать в основном тексте первоначальную авторскую редакции фразы.

3. Далее в оригинале из четырех вымаранных Малевичем строк две последние поддаются прочтению: “...и разными другими {металлами}, но все они только маленькое средство передать звук моего существа другому”.

4. После этих слов, заканчивающих страницу “а 7”, следовали утраченные листы.

5. Первые слова на листе “а 13” после лакуны.

ИНТУИЦИЯ И РАЗУМ

Печатается по рукописи с незначительной правкой (3 л. писчей бумаги большого формата, черные чернила).

Архив ФХЧ.

Название авторское. Все листы пронумерованы автором арабскими цифрами вверху посреди листов, начиная с первого.

В 1920 году в Альманахе Уновис № 1 был помещен трактат Малевича «О “Я” и коллективе». Общность дискурса трактата и настоящей статьи позволяет отнести ее к тому же хронологическому периоду.

Датируется первой половиной 1920 года.

Публикуется впервые.

ЛЕНЬ КАК ДЕЙСТВИТЕЛЬНАЯ ИСТИНА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА
Труд как средство достижения истины
Философия социалистической идеи

Печатается по рукописи (5 л. узкого длинного формата, полупрозрачная бумага, зеленые и черные чернила).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 10.

Название авторское, в три правленные фразы, написанные каждая с отдельной строки. Нумерация авторская, вверху посреди листов.

В конце авторские подпись, дата, место создания.

Впервые опубликована Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 73–85.

На рус. яз. впервые опубликована в изд.: Малевич К. Лень как действительная истина человечества; с прилож. ст. Ф.Ф.Ингольда “Реабилитация праздности” / Предисл. и примеч. А.С.Шатских. М.: Гилея, 1994 (тираж 150 экземпляров).

В настоящем издании текст публикуется на основании текстологических принципов, общих для всех пяти томов Собрания сочинений.

Датируется 15 февраля 1921 года.

1. Малевич имеет в виду сочинение “Мысль” (“Белая мысль”), рукопись которого хранится в архиве Стеделийк Музеум, Амстердам (инв. № 3). На первом листе рукописи помещено название “Мысль”, два других — “Белая мысль” и “Бог не скинут” — зачеркнуты автором. Однако, нумеруя листы этой работы, Малевич вместе с арабскими цифрами проставлял “бел<ая> м<ысль>” и “б<елая> м<ысль>” .

Рукопись “Мысль” (“Белая мысль”) написана, как и настоящая работа, практически без правки; оба текста создавались в качестве письменного варианта лекций Малевича в Витебском художественно-практическом институте. “Белая мысль”, помимо того, представляет собой вариант текста, ставшего впоследствии “гершензоновской” главой в сочинении “Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой” (Витебск, 1922). Выделенные из “гершензоновской” главы параграфы составили затем текст книги “Бог не скинут” (Витебск, 1922). См.: Малевич, т. 1, с. 236–265; т. 3, с. 56, 282–324, 379.

УНОВИС (“Два года назад зародилось небольшое ядро...”)

Печатается по рукописи, принадлежащей руке Н.О.Коган (2 л., 3 страницы — второй лист с оборотом — писчей бумаги большого формата; черные чернила, правка карандашом).

Архив ФХЧ.

На первом листе в левом верхнем углу пометка Н.О.Коган: “Копия”. Коган копировала статью Малевича, который затем авторизовал рукопись, внеся в нее свои карандашные исправления и дополнения.

Строка-заголовок “Да здравствует Новый” зачеркнута, рядом с ней название статьи “Уновис”. В левом нижнем углу страницы карандашом проставлена цифра 47 — количество строк на листе. На втором листе внизу — цифровые подсчеты количества букв, на обороте второго листа, после окончания всей статьи проставлен окончательный итог подсчетов, “всего 3843 буквы”. Эти пометки дают знать, что данная статья предназначалась для публикации; предположительно Нина Коган пыталась опубликовать ее в каком-либо столичном органе во время своих визитов в Москву весной и летом 1921 года.

Авторское название дополнено составителем первыми словами статьи, взятыми в круглые скобки.

Датируется 1921 годом.

Публикуется впервые.

1. В 1921 году представители производственного искусства, будущие конструктивисты, объявили “смерть искусства”; объявление “смерти художника-живописца”, провозглашенное Малевичем и членами Уновиса, имело в виду иное — не уничтожение “чистого” искусства в угоду “производственному”, а возведение художника в ранг “идеедателей”, концептуальных творцов новой жизни.

2. Три последних слова вписаны Малевичем над зачеркнутыми словами “капиталистического труда”.

ЗАПИСКА О ГРАНИЦАХ РЕАЛЬНОСТИ

Печатается по рукописи (2 л. плотной бумаги небольшого формата, согнутые пополам, образовали восьмистраничную узкую “тетрадку”; зеленые чернила).

Архив ФХЧ.

Рукопись с минимальной правкой занимает 6 страниц; 7-я страница пустая, на 8-й черными чернилами наверху листа сделана запись-заметка о содержании будущей лекции: “3-я часть записки будет продол<жением> разгов<ора> о свете, о Супрема<тизме>, Кубизм<е>, о линии цветного движения через цент<ры>”.

Рукопись представляет собой текст лекции, прочитанной Малевичем в Витебске членам Уновиса. Как явствует из содержания, данная лекция входила

в лекционный цикл. В Государственном архиве Витебской области сохранилось заявление Малевича, поданное в апреле 1921 года в дирекцию Витебского Художественно-практического института, где он просил произвести оплату «за прочитанные мною лекции на тему "Теория и история живописи" в марте месяце 1921 года 16 лекций по 3 часа каждая (считая час 40 минут)» (цит. по изд.: Шатских А. Витебск: Жизнь искусства. 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001. С.128).

Название дано составителем по содержанию.

Датируется 1921 годом.

Публикуется впервые.

СУПРЕМАТИЗМ КАК УНОВИССКОЕ ДОКАЗАТЕЛЬСТВО

Печатается по фотокопии рукописи с незначительной правкой (4 л. писчей бумаги длинного узкого формата, чернила).

Частный архив.

Название авторское, написано наверху первого листа. Нумерация авторская, арабскими цифрами слева вверху листов, начиная со второго.

Текст представляет собой развернутый отклик на тему дискуссии "Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения", развернутой в Институте художественной культуры в Москве с января по апрель 1921 года (см.: Хан-Магомедов С.О. Инхук и ранний конструктивизм. М.: Architectura, 1994). По материалам этой дискуссии, в сокращении именовавшейся "конструкция — композиция", с конца 1921 по начало 1922 года готовился сборник "От изображения — к конструкции" (опубликован не был). Малевичу, иногороднему члену-корреспонденту Инхука, равно как и другим деятелям Уновиса (Вере Ермолаевой, Николаю Суетину), было предложено представить свои материалы для этого сборника. Среди подготовленных для сборника работ, сохранившихся в архиве Александра Родченко — Варвары Степановой, материалов витебских уновисцев нет. Контекст настоящего сочинения дает основание предположить, что оно и являлось тем материалом, который Малевич собирался представить для сборника Инхука.

Датируется концом 1921 — началом 1922 года.

1. Алексей Михайлович Ган (1883–1942) был одним из организаторов и идеологом Рабочей группы конструктивистов Инхука, наиболее активный этап

творческой деятельности которой пришелся на март-май 1921 года; в декабре 1922 года Ган выпустил книгу “Конструктивизм” (Тверь, 1922). В инициативное ядро Рабочей группы конструктивистов входили также Александр Родченко и Варвара Степанова. Более подробно см.: Хан-Магомедов С.О. Указ. соч. С. 89–112.

2. Малевич формулирует в данных пассажах основное концептуальное расхождение супрематизма и конструктивизма.

3. Российская (после 1925 года Государственная) Академия художественных наук (РАХН, ГАХН) была основана в октябре 1921 года в Москве под эгидой Наркомпроса; завершила свою деятельность в 1930 году, слившись с Государственной Академией истории искусств, находившейся в Ленинграде. К 1 января 1922 года Инхук организационно влился в состав РАХН.

4. С.О.Хан-Магомедов, говоря о возникновении дискуссии в Инхуке, отмечает: “Сразу выяснилось, что членов группы интересует прежде всего роль конструкции, а не проблема соотношения конструкции и композиции” (Указ. соч., с. 38).

5. Наиболее активными участниками дискуссии “конструкция — композиция” были члены Инхука А.Бабичев, В.Бубнова, А.Древин, К.Иогансон, И.Клюн, Б.Королев, В.Кринский, Н.Ладовский, К.Медунецкий, Л.Попова, А.Родченко, В.Степанова, братья В.и Г. Стенберги, Н.Тарабукин, Н.Удальцова.

Петроград-Ленинград (1923–1927)

ФОРМУЛЫ СУПРЕМАТИЗМА

Печатается по рукописи (1 л. большого формата, извлеченный из гроссбуха, с рисунками; карандаш).

Архив ФХЧ.

Название и датировка авторские; авторская подпись в конце листа. Вверху справа возле заголовка — схематический рисунок прямоугольника; внизу слева в прямоугольной рамке рисунок серпа с молотом и креста, под которым написано “связи”.

Впервые опубликован факсимильно на рус. яз. и в пер. на англ. яз. в кн.: A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde / Ed. John E.Bowlt, Mark Konecny. St.Petersburg: Palace Edition, 2002. P. 232.

В мае 1923 года был опубликован последний супрематический манифест “Супрематическое зеркало”, написанный к открытию “Выставки картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923” (Жизнь искусства. 1923. 22 мая; см.: Малевич, т. 1, с. 273, 366). Судя по манифестационной форме, настоящий текст был одним из вариантов, предшествующих “Супрематическому зеркалу”.

Дата авторская, 4 марта 1923 года.

В типографском воспроизведении по-русски публикуется впервые.

В.ХЛЕБНИКОВ

Печатается по изд.: Малевич К.С. В.Хлебников / Науч. подгот. текста и примеч. А.Е.Парниса // Творчество. М., 1991. № 7 (415). С. 4–5.

В настоящем издании статья Малевича печатается с использованием комментариев и примечаний А.Е.Парниса с его любезного разрешения.

Публикуемая статья Малевича “В.Хлебников”, сохранившаяся в частном архиве, не датирована и написана, вероятно, после постановки “Зангези” в мае 1923 года в Музее художественной культуры, которым руководил Малевич. Она предназначалась для какого-то петроградского журнала или сборника и представляет собой рукописный список, сделанный неизвестной рукой, и с авторской подписью; на списке редакторская помета: *“не идет”*. Это — последняя редакция статьи Малевича о Хлебникове, которая была ранее опубликована Тр.Андерсеном в пер. на англ яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 93–98. Тр.Андерсен опубликовал первоначальную редакцию статьи из блокнота Малевича, хранившегося у его ученицы, художницы А.А.Лепорской. Кроме того, эта первоначальная редакция была также напечатана факсимильно и в пер. на франц. яз. Жан-Клодом Маркаде в изд.: A rebours. III. <Paris>, 1981–1982. P. 37–47.

1. Здесь сохранено авторское написание псевдонима Хлебникова, правильная общепринятая форма — “Велимир”.

“Сверхповесть” “Зангези” — последнее произведение Хлебникова, вышло в свет в Москве в конце июня 1922 года (с обложкой работы П.В.Митурича),

в дни, когда в деревне Санталово умирал автор этого произведения, скончавшийся 28 июня.

2. Возможно, реакция на “Выставку памяти Хлебникова” П.В.Митурича, которая состоялась в Москве и Петрограде в 1923 года в Музее Художественной культуры — см. подробнее об этом в публикации А.Е.Парниса статей Н.Н.Пунина и А.В.Туфанова о постановке “Зангези” в монографии о художнике, изданной на нем. яз.: Tatlin / Hrsg. L.Shadova. Budapest, 1987. S. 424–433.

3. В последние годы жизни Хлебников работал над циклом статей о природе времени под общим названием “Доски судьбы”, в которых он “старался разумно оправдать право на провидение” (“Свояси”). См.: Хлебников Велимир. Отрывок из “Досок судьбы”. Листы 1–3. М., 1922–1923.

4. Здесь аберрация памяти: термин “будетляне” принадлежит не А.Крученых, а Хлебникову. Ошибка Малевича восходит, возможно, к неверному утверждению поэта А.В.Туфанова в его кн. “К зауми” (Пг., 1916. С. 8) о том, что этот термин введен в оборот Крученых.

5. Неточные цитаты из “сверхповести” “Зангези”.

ИЗ КНИГИ О БЕСПРЕДМЕТНОСТИ

Печатается по машинописи (30 л. большого формата плюс 1 титульный лист; первый экземпляр машинописи, авторская правка чернилами).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 29.

Название авторское, в конце текста авторская дата.

Впервые трактат был опубликован Тр.Андерсеном в пер. на англ яз. в изд.: Malevich, vol. III, p. 315–360.

На русском языке в типографском воспроизведении трактат был впервые опубликован Моймиром Григаром, написавшим также вступительную статью к публикации. См.: Grygar M. Ленинизм и беспредметность: рождение мифа. Малевич К. Из книги о беспредметности // Russian Literature XXV — III. 1 April 1989. Special Issue. The Russian Avant-Garde XXXI. Kazimir Malevich. Amsterdam, 1989. P. 383–449.

В “Примечании редактора” М.Григар отметил: “Текст печатается по версии, сохраняющейся в архиве Малевича в Амстердаме под пометой 1/49”. Данное утверждение не соответствует действительности. На копии в Амстердаме на титульном листе рукой Малевича в две строчки написано “Из книги о беспредметности. Переписано в 1924 году”; никаких указаний на принадлежность этого трактата к трактатам с дробями нет ни на титульном листе, ни на первом листе машинописи с названием, ни на первом листе первоначального варианта, хранившегося в б.собрании А.А.Лепорской. Другие пометы на рукописном титульном листе варианта из Амстердама не принадлежат руке Малевича (маленькая цифра 29, написанная чернилами и очерченная полукругом, обозначает инвентарный номер 29; карандашные цифры с крестиком — от +1 до +31 — в левом верхнем углу листов, проставленные с рукописного титульного листа до конца машинописи, принадлежат Гансу фон Ризену).

Малевич в заглавии точно указал “материнский” текст, откуда были извлечены параграфы настоящего трактата. В “Записной книжке”, хранящейся в архиве Малевича в СМА под инвентарным номером 30, имеется рукопись с обильной правкой под названием “К беспредметности. [Материя] как статичность мира”. В верхнем углу слева от названия наискось в качестве своеобразного эпиграфа помещена надпись: “О<б> убывающих и прибавочных элементах в материи и живописи”.

Рукопись начинается приблизительно с половины записной книжки, но у нее своя собственная авторская нумерация арабскими цифрами, проставленными в верхних внешних углах страниц, с 1 по 151. Текст разбит на несколько больших частей, маркированных латинскими литерами A, B, C, D.

На странице 69 авторской нумерации вверху листа были проставлены разделительные три звездочки и возле них написана литера B. Нижеследующий текст и явился началом трактата “Из книги о беспредметности”. Следует отметить, что первоначально разбивка на параграфы части B была осуществлена задним числом, уже по написанному тексту; к концу части Малевич перешел к тезисному изложению, последовательно нумеруя параграфы.

На странице 87 авторской нумерации после трех звездочек шел параграф 24, продолжающий предыдущий текст. Малевич, редактируя, надписал возле трех звездочек “разд<ел> II”, затем зачеркнул римскую цифру и рядом поставил литеру C; параграф 24 получил новую нумерацию, цифру 1, и стал первым параграфом как части C, так и второго раздела трактата “Из книги о беспредметности”. Автор перенумеровал новыми цифрами лишь прежние пара-

графы 24–32 (они стали параграфами 1–6 второй части трактата), затем оставил это занятие, предоставив его переписчику на печатной машинке, который в машинописи придал всем последующим параграфам правильную последовательную нумерацию до заключительного параграфа 22.

Однако в "материнской" рукописи после этого параграфа, заканчивающегося на странице 105 и имеющего прежнюю нумерацию 46, текст продолжается на следующей странице параграфом 47 все той же части С; эта часть заканчивается параграфом 56 и завершается на странице 116. После нее в записной книжке идет последний раздел рукописи, маркированный буквой D и состоящий из 20 параграфов.

Таким образом, изъяв части текста из более обширного целого и сконструировав из них самостоятельное сочинение, трактат "Из книги о беспредметности", Малевич в очередной раз применил свой метод создания вербальных произведений (см. вступительную статью автора настоящих строк "Органика философского архитектона" в изд.: Малевич, т. 4).

Рукопись "К беспредметности" в записной книжке содержит обильную правку; эта правка была учтена при переписке текста на печатной машинке.

Данный трактат существовал во многих копиях; в б.архиве Н.И.Харджиева хранилась собственноручная запись Малевича о том, что экземпляры были посланы Н.И.Бухарину, М.О.Гершензону, Ф.Э.Дзержинскому, Иванову-Разумнику в Вольфилу, П.С.Когану, Н.К.Крупской, А.В.Луначарскому, М.И.Покровскому. Следует предположить, что окончательный вариант текста представлял собой машинопись с учтенной авторской правкой настоящего экземпляра.

Малевич считал данный трактат программным; для публикации в Европе он создал сжатый вариант привычным для себя методом, то есть смонтировал в самостоятельный текст отдельные фрагменты и фразы. Сокращенный вариант был послан Эль Лисицкому, который перевел его на немецкий язык и опубликовал под названием «Ленин (Из книги "О беспредметности")» в журнале "Кунстблатт" ("Художественные страницы"). Потсдам, 1924. № 10. С. 289–293 (см.: Малевич, т. 2, с. 26–29, 303–306). Как уже отмечалось, этот текст был первым сочинением Малевича, опубликованным за границей.

В б.собрании А.А.Лепорской также хранилась машинопись данного трактата; по свидетельству Тр.Андерсена, в ней было 29 листов и она представляла собой тот же вариант, что и в Амстердаме, но без авторской правки (см.: Malevich, vol. III, p. 368).

На первом листе ныне публикуемой машинописи вначале помещен обширный эпиграф, который был написан Малевичем специально для данного текста; после эпиграфа следует название трактата. В настоящем издании этот порядок изменен на традиционный.

В конце машинописи стоит дата 25 января 1924 года. Как известно, гроб с телом В.И.Ленина, скончавшегося 21 января 1924 года в Горках, был перевезен в Москву и установлен в Колонном зале Дома Союзов 23 января, куда в течение пяти дней был открыт доступ для прощания с вождем мирового пролетариата. Однако Малевич в конце указывает, что добавления к тексту были сделаны весной, после выхода книги Е.А.Преображенского “О Нем”. Эта книга, представлявшая собой брошюру в 14 страниц, вышла в Москве в начале лета 1924 года.

Преображенский Евгений Алексеевич (1886–1937) — советский партийный и общественный деятель, литератор, журналист, впоследствии был репрессирован и расстрелян.

В настоящем издании текст публикуется на основании текстологических принципов, общих для всех пяти томов Собрания сочинений.

Название авторское.

Датируется летом 1924 года.

1. “Сакрамент” — полонизм Малевича, от польского церковного sakrament, таинство, святыня.

2. Как известно, в момент захоронения Ленина во временном мавзолее у Кремлевской стены на Красной площади по всей стране по приказу из центра были остановлены все работы, гудели фабричные и заводские гудки, сигналили паровозы и пароходы.

3. Имеется в виду Собор святого Петра в Риме, возведенный по проекту Микеланджело Буонаротти.

4. Перед первой фразой параграфа 12 Малевич вписал слова “Начала создаваться”, подчеркнув их линией, сверху обогнувшей цифру 12. В настоящем издании они опущены как не имеющие указания на место помещения и не связанные по смыслу ни с одной из начальных строчек параграфа 12 (в публикации М.Григара параграф 12 начинается со слов: “Начала создаются”).

5. В первые же недели после смерти Ленина на многих фабриках, заводах, в учреждениях, школах, детских садах, клубах стали создаваться “уголки Ленина”, где были представлены фотографии и разного рода советские реликвии, связанные с образом и именем почившего вождя — самодеятельные рисунки, поделки, письменные клятвы в верности делу вождя и т.д.

6. Как известно, атеист Ленин крайне отрицательно относился к религии.

7. Здесь и ниже Малевич переводит слово “мысль” из женского рода в мужской, грамматической формой объединяя слово “вымысел” и “мысл”.

8. Источник цитирования установить не удалось.

9. Малевич неточно цитирует строки популярного стихотворения Н.Г.Полетаева “Портретов Ленина не видно...” (1923).

10. Н.К.Крупская была против мероприятий по увековечиванию памяти Ленина в тех формах, которые были утверждены верхушкой партийной элиты; в газете “Правда” от 30 января 1924 года был опубликован “Ответ тов. Крупской”, где говорилось: “Товарищи рабочие и работницы, крестьяне и крестьянки! Большая у меня просьба к вам: не давайте своей печали по Ильичу уходить во внешнее почитание его личности. Не устраивайте ему памятников, дворцов его имени, пышных торжеств в его память и т.д. Всему этому он придавал при жизни так мало значения, так тяготился этим. Помните, как много еще нищеты, неустройства в нашей стране. Хотите почтить имя Владимира Ильича — устраивайте ясли, детские сады, дома, школы, библиотеки, амбулатории, больницы, дома для инвалидов и т.д., и самое главное — давайте во всем проводить в жизнь его заветы”.

К СТАТЬЕ “МЕТОДЫ”

Печатается по рукописи (10 страниц без пагинации из “Записной книжки III. 1924”, чернила).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 32.

Текст начинается со слов: «К ст<атье> “Методы”».

Вторая часть идет непосредственно после первой; она начинается после трех звездочек и имеет свой собственный зачин, аналогичный зачину первой части («К ст<атье> “Методы”».).

Название авторское.

Датируется 1924 годом.

В типографском воспроизведении публикуется впервые.

1. На площади Казанского собора в Петербурге (тогда Ленинграде) перед фланкирующими колоннаду триумфальными арками стоят памятники М.И.Кутузову и М.Б.Барклаю-де-Толли (оба бронза, гранит, скульптор Б.И.Орловский, архитектор В.П.Стасов), поставленные в 1837 году.

Памятник Г.В.Плеханову по ленинскому плану монументальной пропаганды был создан скульптором И.Я.Гинцбургом (1921–1925, бронза). Однако установка этого памятника имела непростую историю. Вначале его предполагали поместить в партере перед Казанским собором: “Место постановки — партер перед собором, почти у тротуара проспекта. Предложение автора памятника скульптора И.Я.Гинцбурга поставить его на углу улицы Перовской отвергнуто Губисполкомом по соображениям исторического порядка, — последняя речь произнесена Плехановым именно там, где теперь разбит партер” (Памятник Плеханову // Красная газета. Вечерний выпуск. 1924. № 81. 9 апреля. С. 3). Модель памятника в натуральную величину, установленная в отведенном Губисполкомом месте, была открыта для осмотра публики с 12 мая 1924 года; однако комиссия, состоявшая из архитекторов и скульпторов и должная утвердить этот проект, не согласилась с местоположением монумента. После доработки памятник был переведен в бронзу и установлен в мае 1925 года на углу Загородного и Московского проспекта перед зданием Технологического института.

2. Малевич обобщает смысл газетных публикаций, появившихся после смерти В.И.Ленина; в частности, 27 января 1924 года в дневном выпуске ленинградской “Красной газеты” была напечатана статья “Памяти великого строителя. В.И.Ленин и Волховстрой”. В ней говорилось: “Волховская гидро-электрическая силовая установка увековечит собой творческую мощь Ленина. Этой первой крупной силовой установке, рожденной в грозу и бурю, по праву должно быть присвоено имя гения пролетарской революции и хозяйственного возрождения республики”.

3. Положения В.И.Ленина об использовании пропагандистских возможностей массового вида искусства, кино, были впервые широко обнародованы в

докладе А.В.Луначарского “О художественной политике Наркомпроса” на IV Всероссийском съезде работников искусства в апреле 1923 года и затем тиражированы в газетных отчетах о съезде.

УДАЛЬЦОВА НАДЕЖДА АНДРЕЕВНА

Печатается по рукописи из “Записной книжки III. 1924” (9 страниц, чернила).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 32.

Впервые опубликовано Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 128–133.

В архивной книжке содержатся пять эссе Малевича, так называемых “диагнозов”, посвященных анализу творческого развития его современников, Н.А.Удальцовой, Л.Я.Зевина, П.П.Кончаловского, Р.Р.Фалька, И.В.Клюна; шестой “диагноз” не был “поставлен” в настоящей книжке, Малевич написал только заголовок, “Лев Александрович Юдин”. Среди данных текстов есть страницы со схематическими рисунками.

Статьи идут вразброс по всей книжке, первая отделена от второй, а вторая от третьей многими десятками листов; однако три последних следуют одна за другой. В наст. изд. тексты объединены в своеобразный цикл, в котором сохранена последовательность их размещения в записной книжке.

Первая запись-“диагноз” была посвящена анализу творческого развития Н.А.Удальцовой с точки зрения разрабатываемой Малевичем теории прибавочного элемента в живописи.

Удальцова Надежда Андреевна (1886–1961) — живописец. Обучалась в школе К.Юона, студии К.Киша в Москве (1906–1911); в 1912–1913 годы занималась в Париже в академии La Palette под руководством А.Ле Фоконье, Ж.Метценже и А.Дюнуайе де Сегонзака. В 1913 году работала в студии В.Татлина на Остоженке в Москве. Участвовала в выставках левых художников; в 1916–1917 годах входила в общество “Супремус”. Об Удальцовой см.: Удальцова Н. Жизнь русской кубистки. Дневники, статьи, воспоминания. М.: RA, 1994.

Анализ Малевича имеет авторский заголовок: “Удальцова Надежда Андреевна 1907–<19>24 г<оды>”. Ниже идет запись в две строки: “Нужно построить цветной график колебания цветово<й> волны”. Эти строчки и даты в названии сняты в наст. изд.

Название авторское.

Датируется второй половиной 1924 года.
В типографском воспроизведении по-русски публикуется впервые.

1. Прудковская Людмила Андреевна (1889–1918) — художник.

2. Визит Татлина в мастерскую Пикассо состоялся не в 1913, а в 1914 году. См.: Стригалев А. О поездке Татлина в Берлин и Париж // Искусство. 1989. № 2. С. 39–44; № 3. С. 26–31.

3. Произведение с названием “Цирк” в наследии Удальцовой не числится; не исключено, что картина была уничтожена автором.

4. Н.Удальцова. Стул в комнате. Нач. 1920-х годов. Частное собрание, Москва.

5. Н.Удальцова. Автопортрет. 1923. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

6. Древин (Древиньш) Александр Давидович (1889-1938) — живописец; муж Н.А.Удальцовой.

7. А.Древин. Красный кувшин. 1915. Государственная Третьяковская галерея.

8. А.Древин. Беженка. 1917. Государственная Третьяковская галерея.

ЛЕВ ЯКОВЛЕВИЧ ЗЕВИН

Печатается по рукописи из “Записной книжки III. 1924” (2 страницы, чернила).
Архив Малевича в СМА. Инв. № 32.
Запись-“диагноз”, посвященная анализу творческого развития Л.Я.Зевина с точки зрения разрабатываемой Малевичем теории прибавочного элемента в живописи.
Зевин Лев Яковлевич (1903–1942) — художник, уроженец Витебска. В отрочестве ученик Ю.М.Пэна, затем Марка Шагала, Веры Ермолаевой, Казимира

Малевича, Роберта Фалька в Витебском Народном художественном училище (затем Витебском Художественно-практическом институте). По приглашению Фалька поступил во Вхутемас (1921–1925). О Зевине см.: Шатских А.С. Витебск: Жизнь искусства. 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001 (по именному указателю).

Название дано составителем по первым словам записи.

Датируется второй половиной 1924 года.

В типографском воспроизведении публикуется впервые.

1. Сезанновской мастерской в Витебском институте называли мастерскую, руководимую Р.Р.Фальком.

2. Кубистическую мастерскую в Витебском институте вели Вера Ермолаева и Нина Коган.

КОНЧАЛОВСКИЙ

Печатается по рукописи из “Записной книжки III. 1924” (25 страниц без пагинации, чернила).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 32.

Фрагмент текста был опубликован Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 110–124.

Запись-“диагноз”, посвященная анализу творческого развития П.П.Кончаловского с точки зрения разрабатываемой Малевичем теории прибавочного элемента в живописи.

Кончаловский Петр Петрович (1876–1956) — живописец. Учился в рисовальной школе в Харькове, затем в Париже (1897–1898) и Академии художеств в Петербурге (1898–1907). Один из основателей общества “Бубновый валет”. См.: Кончаловский: Художественное наследие / Вступ. ст. А.Д.Чегодаева. М., 1964.

В той же записной книжке на последних страницах имеется конспективная запись, сделанная, судя по всему, во время визита Малевича в мастерскую Кончаловского в Москве: “Кончаловский Петр Петрович.

18 л<ет>. 26 до 30 период исп<ытаний?> и отрицание Врубел<я> Серова при Репи<не?> работал.

Работал русски<й> пейзаж.

в Париже был <в> 19–20 год <лет?>

поступи<л> в Академию и был в ней до 29 год<ов — лет?> потом уезжал

в Париже 1908 год кру<г?> за<нятий?>
Матисс, Пикассо, Ле Фоконье
Сезанн был в поле зрения у всей компании
1910 выставка “Буб<новый> Валет”.
1910 го<д> до 1914 г. Кубист<ический> (Сезанн) подход
1914 год до 24 года 24 <?>

А венец — Венера в духе Тициан<а>, достижение всей живописн<ой> Культур<ы>”. (В последнем случае Малевич говорит о полотне “Лежащая женщина”, 1924, где Кончаловский опирался на иконографию картины Тициана “Даная”, около 1554, Прадо, Мадрид.)

Эта запись вошла затем в качестве опорных пунктов в обширную статью “Кончаловский”, в процессе работы превратившуюся в программное сочинение Малевича.

Начальный текст с авторским заголовком “Кончаловский” располагается на десяти страницах записной книжки; в конце автором помещено указание: “см. назад 25 страниц”. В указанном месте расположен текст с заголовком “К Кончаловском<му>”, занявший пятнадцать страниц записной книжки.

Название авторское.

Датируется второй половиной 1924 года.

Полностью в типографском воспроизведении публикуется впервые.

1. Два нижеследующих абзаца написаны Малевичем внизу листов на двух разворотах; они отделены от основного текста линией. Поскольку в рукописи отсутствуют указания на место их помещения, составитель счел возможным включить эти абзацы в основной текст, сообразуясь со смыслом изложения.

2. Здесь заканчивается статья “Кончаловский” в изд.: Malevich, vol. IV.

3. Научная командировка была связана с созданием на основе Музея художественной культуры института по исследованию художественной культуры, получившего впоследствии название Гинхук. В опубликованном И.Н.Карасик письме к Л.А.Юдину от 23 июля 1924 года из Немчиновки в Ленинград Малевич сообщает: “Здесь очень много работы по исследованию и по организации Института худож<ественной> культуры. <...> Здесь я много кое-чего проверил и нашел подтверждение того, что Кончаловский, Фальк вовсе нейдут ни назад, ни

вперед, как нейдет земля ни туда, ни обратно, а совершает свой путь по орбите" (Казимир Малевич в Русском музее. СПб.: Palace Editions, 2000. С. 394).

В научной командировке Малевич был два летних месяца; в сентябре 1924 года хроникальная заметка оповестила: "Из Москвы вернулся в Ленинград художник К.С.Малевич, работавший в течение двух месяцев над приведением в порядок московского музея живописной культуры <...>" (Художественные вести // Жизнь искусства. 1924. № 39. 23 сентября. С. 15).

ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ КЛЮН

Печатается по рукописи из "Записной книжки III. 1924" (2 страницы, чернила).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 32.

Впервые опубликовано Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 134–135.

Запись-"диагноз", посвященная анализу творческого развития И.В.Клюна с точки зрения разрабатываемой Малевичем теории прибавочного элемента в живописи.

Клюн (Клюнков) Иван Васильевич (1873–1943) — живописец. Занимался в школе Ф.И.Рерберга (с 1906 года), где познакомился с Малевичем. О Клюне см.: Клюн И.В. Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, дневники / Сост., автор вступ. ст. и коммент. А.Сарабьянов. М.: RA, 1999.

Даты произведений в нижеследующих примечаниях приводятся составителем в соответствии с современными музейными датировками работ И.В.Клюна.

Название авторское.

Датируется второй половиной 1924 года.

В типографском воспроизведении по-русски публикуется впервые.

1. И.В.Клюн. Кувшин. 1913. Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник.

2. И.В.Клюн. Граммофон. 1914. Государственный Русский музей.

3. И.В.Клюн. Голова пильщика (Кубизм). 1913(?). Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.Коваленко.

4. И.В.Клюн. Автопортрет. 1914. Бумага, акварель, белила, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея.

5. И.В.Клюн. Пробегающий пейзаж. Около 1914. Вятский областной художественный музей имени А.М. и В.М.Васнецовых.

6. И.В.Клюн. Озонатор. 1914. Государственный Русский музей.

7. В предложениях: “Местные обстоятельства. Точильщик. Аргентинская полька” — речь идет о произведениях самого Малевича. С идентификацией первого произведения трудностей нет — это кубофутуристический “Точильщик (Принцип мелькания)”, 1912, Картинная галерея Йельского университета, США. С идентификацией второй работы дело сложнее. Ее название с первого взгляда отсылает к известному произведению “Аргентинская полька” (1911, находилось ранее в собрании Ж.Ж.Абербах, США). Клюн, описывая собственные произведения “кинетического кубизма”, также упоминал в связи с ними “Аргентинскую польку” Малевича: “По принципу кинетического кубизма мною написана картина “Пробегающий пейзаж” — пейзаж из окна вагона быстро движущегося поезда. По этому же принципу Малевич написал свою “Аргентинскую польку”. К данному абзацу А.Д.Сарабьяновым, составителем книги И.В.Клюна “Мой путь”, сделано примечание: “Клюн ошибочно относит картину “Аргентинская полька” (1911, частная коллекция, Нью-Йорк) к кинетическому кубизму, тогда как она сделана в традициях неопримитивизма” (Указ. соч., с. 474, примеч. 84). Однако сам Малевич в настоящем эссе объединяет контекстом “кинетика” и картину “Точильщик”, написанную по принципу “кинетического кубизма”, и картину “Аргентинская полька”. Это заставляет предположить, что существовало кубофутуристическое произведение Малевича под названием “Аргентинская полька”, о котором пишет как Клюн, так и сам автор.

ФАЛЬК

Печатается по рукописи из “Записной книжки III. 1924” (2 страницы, чернила).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 32.

Впервые опубликовано Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 125–127.

Запись-“диагноз”, посвященная анализу творческого развития Р.Р.Фалька с точки зрения разрабатываемой Малевичем теории прибавочного элемента в живописи. При работе Малевич пользовался сведениями, помещенными в каталоге персональной выставки Фалька в Государственной Третьяковской галерее (см.: Р.Р.Фальк: Каталог выставки картин. Март-апрель 1924 г. М.: Книгоиздательство “Творчество”, 1924).

Фальк Роберт Рафаилович (1886–1958) — живописец, педагог. О Фальке см.: Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / Сост. и примеч. А.В.Щекин-Кротова. М.: Советский художник, 1981. О взаимоотношениях Малевича и Фалька см.: Шатских А.С. Витебск: Жизнь искусства. 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 163–165 (гл. “Фальк и Малевич”).

Составитель выражает искреннюю благодарность за консультации научному сотруднику Государственной Третьяковской галереи Ю.В.Диденко, готовящей к изданию каталог-резоне живописных произведений Фалька.

Название авторское.

Датируется второй половиной 1924 года.

1. Р.Фальк. Вишневое деревцо. 1907. Холст, масло. Частное собрание, Санкт-Петербург.

2. Р.Фальк. Автопортрет (Автопортрет на фоне крыш). 1909. Холст на картоне, масло. Частное собрание, Санкт-Петербург.

3. Р.Фальк. Пейзаж с домиками. 1910. Холст, масло. Под названием “Дворик” ныне в Государственной Третьяковской галерее. В каталоге первой выставки “Бубнового валета”, Москва, 1910–1911, числится под номером 208.

Р.Фальк. Женщина за столом (Лиза с глиняным кувшином). 1912. Холст, масло. Частное собрание, Санкт-Петербург.

Р.Фальк. Старик. 1913. Холст, масло. Государственный Русский музей.

4. В 1914–1916 годах Фальк исполнил в Крыму ряд пейзажей, портретов, натюрмортов.

5. Р.Фальк. Девушка с папиросой. 1920. Местонахождение неизвестно.

6. Предположительно под названием “Девушка в платье” Малевич имеет в виду картину Р.Фалька “Женщина в платке”, 1920, местонахождение ныне не-

известно (в вышеупомянутом каталоге персональной выставки 1924 года числится под номером 58).

7. Р.Фальк. Мужчина в плаще (Автопортрет). 1921. Местонахождение неизвестно.

8. Р.Фальк. Женщина в красном лифе. 1922. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея.

9. Р.Фальк. Фруктовый сад. 1923. Местонахождение неизвестно.

10. Р.Фальк. Женщина в боа (Портрет матери; Портрет Марии Борисовны Фальк). 1924. Холст, масло. Частное собрание, США.

11. Р.Фальк. Подруги. Двойной портрет (Н.И.Свешникова и Г.А.Назаревская). 1924. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств Каракалпакии, Нукус.

“ХРИСТИАНЕ, ПОБЕДИВ ЯЗЫЧНИКОВ...”

Печатается по рукописи из “Записной книжки III. 1924” (4 страницы, чернила).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 32.

Рукопись без названия, помещена после трех звездочек; в конце третьей страницы текста указание на конец записи (помещен за пять страниц до ее начала).

Название дано составителем.

Датируется второй половиной 1924 года.

В типографском воспроизведении публикуется впервые.

1. Перед Казанским собором в Ленинграде была установлена модель памятника Г.В.Плеханову работы скульптора И.Я.Гинцбурга, простоявшая несколько недель весной-летом 1924 года; однако памятник был возведен в другом месте (см. выше примеч. 1 к тексту «К статье “Методы”»).

КУБИЗМ, РАЗРУШИТЕЛЬ ИДЕИ ВЕЩИ

Печатается по машинописи без правки (3 л. большого формата, второй экземпляр машинописи).

Архив ФХЧ.

После последнего абзаца на листе 3 проставлены звездочки; это указывает, что автор продолжил или предполагал продолжить данный текст.

Название дано составителем с использованием авторского выражения из первой фразы.

Датируется серединой 1920-х годов.

Публикуется впервые.

ЖИВОПИСНАЯ КОНСТРУКТИВНОСТЬ

Печатается по машинописи без правки (5 л. большого формата, второй экземпляр машинописи).

Архив ФХЧ.

Название дано составителем по первым словам текста.

Датируется серединой 1920-х годов.

Публикуется впервые.

1. После слова “Нет” сделана пометка “а вставка”; сама вставка, обозначенная “А. Вставка”, напечатана в конце машинописи и занимает приблизительно один лист.

2. Конец “А. Вставки”.

ЗАМЕТКА ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Печатается по рукописи в “Записной книжке III. 1924” (19 страниц, чернила).

Фонд Малевича в СМА. Инв. № 32.

Впервые опубликована Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 99–109.

На русском языке опубликована факсимильно помимо микрофиш в изд.: Казимир Малевич. 1878–1935: Каталог выставки. Москва, Ленинград, Амстердам. 1988–1989. С.112–124 (типографское воспроизведение текста не было осуществлено).

В письме к Эль Лисицкому от 8 декабря 1924 года Малевич сообщил о прочитанном им докладе в “Архитектурном обществе” (см.: Малевич, т. 4, с. 307). С большой долей вероятности можно утверждать, что настоящий текст и является этим докладом.

Название авторское.

Датируется концом 1924 года.

В типографском воспроизведении по-русски публикуется впервые.

1. После этого абзаца Малевич перечеркнул следующий абзац: “Правда, живописные группировки резко разделялись друг с другом не только по внешней форме, но и по существу, начиная с “Голубой розы”, “Золотого руна”, “Венка”; выставка “Бубновый валет” и “Ослиный хвост” имели свои различия <с ними>; первые были квинтэссенция живописная, вторая <“Бубновый валет”> как бы уходила от живописного, выдвигая более цветной принцип, третья...”

2. “Голубая роза” — название выставки, организованной по инициативе и на средства владельца журнала “Золотое руно” Н.П.Рябушинского; работала с 18 марта по 29 апреля 1907 года в доме фабриканта М.С.Кузнецова на Мясницкой улице в Москве. В выставке участвовали художники А.А.Арапов, П.И.Бромирский, В.П.Дриттенпрейс, И.А.Кнабе, Н.П.Крымов, П.В.Кузнецов, А.Т.Матвеев, В.Д.Милиоти, Н.П.Рябушинский, Н.Н.Сапунов, М.С.Сарьян, С.Ю.Судейкин, П.С.Уткин, Н.П.Феофилактов и А.В.Фонвизин. Их стали называть “голуборозовцами”, хотя группа никогда не имела организационной структуры.

3. Журнал “Золотое руно” в 1908–1910 годах был устроителем выставок «Салоны “Золотого руна”».

4. “Бубновый валет” — первоначально название выставки группы художников (декабрь 1910 — январь 1911, Москва); организатор выставки, М.В.Ларионов, стал вожаком новаторски ориентированной художественной молодежи, объединившихся в 1911 году в общество “Бубновый валет”. Последняя выставка общества состоялась в конце 1917 года.

5. Выставка “Ослиный хвост”, организованная по инициативе М.В.Ларионова, состоялась весной 1912 года в Москве.

6. Выставка “Мишень”, организованная по инициативе М.В.Ларионова, состоялась весной 1913 года в Москве.

7. Халле Фаннина Борисовна, в девичестве Рубинштейн, уроженка Одессы (по другим сведениям, Прибалтики), австрийская писательница и общественная деятельница; приехала в СССР в связи с I Всеобщей Германской художественной выставкой (открылась 18 октября 1924 года в залах Исторического музея в Москве; после Москвы работала в Саратове, декабрь 1924 — март 1925; затем в Ленинграде, май-июль 1925). Халле читала доклад в связи с этой выставкой; Малевич писал о докладе и своих переговорах с Халле в письмах к Эль Лисицкому (см.: Малевич, т. 4, с. 307–311, 314, 316).

8. Единственная выставка под названием “Венок” состоялась весной 1908 года в Петербурге; в ней приняли участие художники-голуборозовцы, московские живописцы, показавшие свои работы на выставке “Стефанос” (Москва, декабрь 1907 — январь 1908), и другие. Под эгидой “Венка” организовалось кратковременное объединение художников, принявшее то же название.

9. Свой неологизм “палитерщики” Малевич образовал от слова “палитра”.

ОТКЛИК НА СТАТЬЮ Л.САБАНЕЕВА “СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА”

Печатается по машинописи (9 л. большого формата плюс рукописный титульный лист; первый экземпляр машинописи, лиловая лента, авторская правка черными чернилами).

Архив ФХЧ.

На титульном листе авторское название карандашом “Ответ Рословцу <так!> по поводу статьи Сабанеева”.

Машинопись датирована и подписана автором.

Чернилами на первом листе вверху посредине рукой Малевича написано: “Николаю Андреевичу Рославцу”.

Рославец Николай Андреевич (1880/81–1944) — композитор, музыкант, друг детства и юности художника; в 1916–1917 годах был включен Малевичем в общество “Супремус”.

О Рославце см.: Рославец Н. О самом себе и о своем творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. См. также: Польдяева Е., Старостина Е. Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век: Коллективная монография / Ред.-сост. М.Арановский. М.: Государственный институт искусствознания, 1997. С. 589–622.

С 1924 года Рославец был ответственным секретарем журнала “Музыкальная культура”. В номере 1 за 1924 год в журнале была помещена статья Л.Л.Сабанеева “Современная музыка”, вызвавшая сочувственный отклик у Малевича. Этот отклик он, очевидно, предполагал увидеть опубликованным. Судя по тому, что среди бумаг Малевича сохранился первый экземпляр машинописи, “ответ Рославцу” остался у автора.

К собственному тексту в архиве приложен машинописный лист с цитатами из статьи Леонида Леонидовича Сабанеева (1881–1968), музыковеда, композитора. Пропагандист современной музыки, Сабанеев печатался во многих органах русской, советской и зарубежной печати; в 1926 году он эмигрировал из СССР.

Название дано составителем.

Датирована автором 24 ноября 1924 года.

Публикуется впервые.

1. В машинописи опечатка: “Критике современности”.

2. Официальное открытие Института художественной культуры состоялось 1 октября 1924 года.

3. Аллюзия на пропагандированную в статье Луначарского точку зрения влиятельного итальянского критика Нино Барбантини, высказанную последним в обзоре Русского павильона на XIV Венецианской Биеннале. См.: Луначарский А. О русской живописи. По поводу венецианской выставки // Известия. 1924. 1 октября. № 224; 3 октября. № 226. См. также: Малевич, т. 4, с. 307, 341.

4. У Сабанеева: “Оттого никакая наисовременнейшая идеология, если она не переработалась в самой звуковой стихии и не переорганизовалась по-новому, не может считаться порождающей современную музыку”.

5. Малевич вольно цитирует положения статьи Сабанеева.

ОБЛАСТЬ ИСКУССТВА

Печатается по рукописи (4 страницы в “Записной книжке III. 1924”).
Архив Малевича в СМА. Инв. № 32.
Название дано составителем по первым словам текста.
Датируется 1924 годом.
В типографском воспроизведении публикуется впервые.

1. Малевич цитирует пассаж из главы “Неоимпрессионизм и теория пуантилизма” книги К.Моклера с минимальными расхождениями: “В принципе верно, что такой прием работы более точен. Но он низводит картину до теоремы, исключая то, что составляет ценность и прелесть произведений искусства, т.е. именно прихоть, фантазию, непосредственность личного вдохновения” (Моклер К. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера: Пер. с франц. / Под ред. худож. Ф.И.Рерберга. 2-е изд. М.: Изд. Ю.И.Лепковского, [1909]. С. 126).

“ПОСЛЕ ВЕЛИКОЙ БОРЬБЫ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ...”

Печатается по рукописи (2 л. писчей бумаги большого формата, первый лист с оборотом — 3 страницы; черные чернила).

Архив ФХЧ.

Упоминание в тексте “революции в искусстве”, идущей уже двенадцать лет, дает основание датировать текст приблизительно 1925 годом, поскольку Малевич считал 1913 год временем возникновения супрематизма.

Текст написан для выступления перед представителями Советской власти в эпоху борьбы за существование Гинхука.

Название дано составителем по первым словам текста.

Датируется около 1925 года.
Публикуется впервые.

1. Судя по описанию сюжета, Малевич имеет в виду картину Рембрандта “Женщина, купающаяся в ручье”, 1655, дерево, масло, Национальная галерея, Лондон. Однако Рембрандт писал женщину, входящую в воду и высоко поднявшую край одеяния, не со своей покойной к тому времени жены Саскии, урожденной фон Уленбург, а со своей верной спутницы последних лет жизни, Хендрикье Стоффельс.

ПРОЕКТЫ ОФОРМЛЕНИЯ ПРЕМЬЕРЫ ФИЛЬМА “1905 ГОД” С.ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Печатается по рукописи в “Записной книжке III. 1924”.
Архив Малевича в СМА. Инв. № 32.

Первый набросок, практически без правки, занимает полстраницы в первой трети записной книжки (листы книжки не нумерованы); второй набросок отделен от первого несколькими десятками разворотов. Во втором наброске наличествуют густо вымаранные нечитабельные строки.

Авторское название первого наброска — “План оформления 1905 го<да>”; название второго вымарано и поддается лишь предположительной реконструкции. В настоящем издании второй набросок отделен от первого звездочками.

В преддверии празднования 20-летнего юбилея первой русской революции Малевич получил заказ на оформление торжественного заседания в Большом театре, где центральным событием должна была стать премьера кинофильма Сергея Эйзенштейна “1905 год” (впоследствии «Броненосец “Потемкин”»). Хроникальная заметка под заголовком “Празднование 20-летия революции 1905 г.” информировала: “Комиссией Президиума ЦИК СССР признано, что в театрах крупных центров Союза центральным спектаклем, посвященным событиям 1905 г., должна быть большая фильма, показанная в особых рамках с ораторским выступлением, музыкальным (сольным и оркестровым) сопровождением. Вопрос о музыкальном оформлении был поручен тт.Красину, Мейерхольду и Плетневу, которые должны были озаботиться подыскиванием композитора и поручить ему написать киносимфонию. В результате обсуждения канди-

датуры композиторов совещание признало наилучшим, ввиду краткости срока, поручить составить музыку из произведений Римского-Корсакова, Бородина, Глазунова и проч. Задача эта возложена на Н.С.Голованова, А.Д.Кастальского, Л.Сабанеева и Н.Рославца. Художественную сторону совещание поручило худ. Малевичу (Ленинград). Совещание признало, что намечаемый им торжественный спектакль (кино-фильма в художественном оформлении) в Москве должен быть соединен с центральным торжественным заседанием, посвященным событиям 1905 г. Помимо декоративного, светового и музыкального сопровождения, в спектакль этот будут внесены лозунги, оформление которых поручено Бабелю и С.М.Третьякову" (Жизнь искусства. 1925. № 43. 27 октября. С. 20).

Торжественное заседание с премьерой кинофильма "1905 год" состоялось в Большом театре 24 декабря 1925 года. Малевич участия в его офрмлении не принимал. От первоначального проекта, изложенного в процитированной выше заметке, практически ничего не осталось: «Художественное оформление заседания было поручено художнику Федоровскому, который для этого заседания написал специальный занавес, изображающий разорванное красное знамя и толпы революционеров на фоне этого знамени. В этом первом экране лента иллюстрировалась симфоническим оркестром под руководством Файера, причем музыка была скомпонована из увертюры Литольфа "Робеспьер", увертюр Бетховена "Эгмонт" и "Франческа да Римини" Чайковского» (Парижский вестник. 1926. 17 февраля // «Броненосец "Потемкин"»: Сб. / Сост. Н.И.Клейман, К.Б.Левина. М.: Искусство, 1969. С. 192).

Об идеях Малевича по художественному оформлению заседания вспоминал позднее сам С.М.Эйзенштейн в главе "О строении вещей" в сочинении "Неравнодушная природа"; см.: Эйзенштейн С.М. Избр. произ.: В 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 68. См. также: Шатских А.С. Постановки и проекты уновисского "нового театра" // Русский авангард 1910-х — 1920-х годов и театр. СПб.: Государственный институт искусствознания; изд. "Дмитрий Буланин", 2000. С. 131–133.

Следует отметить, что наброски проектов оформления премьеры фильма "1905 год", созданные не ранее октября 1925 года, позволяют более точно датировать "Записную книжку III", отодвинув ее верхнюю хронологическую рамку к концу 1925 года.

Название дано составителем.

Датируются осенью 1925 года.

В типографском воспроизведении публикуются впервые.

1. На этом запись обрывается.

2. Нино — Агаджанова Нина Фердинандовна (1889–1974) — сценарист кинофильма “1905 год” («Броненосец “Потемкин”»), жена К.И.Шутко, друга Малевича.

ХУДОЖЕСТВЕННО-НАУЧНЫЙ ФИЛЬМ “ЖИВОПИСЬ И ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРНОГО ПРИБЛИЖЕНИЯ НОВОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ СИСТЕМЫ”

Печатается по факсимильному воспроизведению рукописи (3 л., чернила, рисунки).

Сценарий, представляющий собой рукопись на трех листах со схематическими цветными рисунками, хранится в собрании Чвиклицер, Баден-Баден, Германия.

Сценарий был написан Малевичем предположительно в СССР для научно-популярного мультипликационного фильма. Перед отъездом на Запад художник сообщал в письмах жене, Н.А.Манченко, посланных из Москвы в Ленинград, о своих деловых визитах на студию “Союзмультфильм” (эти сведения любезно были предоставлены А.А.Шумовым). В архиве ФХЧ хранится письмо Малевича к своим помощникам-ассистентам Н.М.Суетину и В.Т.Воробьеву с распоряжениями по поводу предполагаемых съемок в б.Гинхуке данного мультипликационного фильма; письмо было послано из Москвы в последнюю неделю февраля, перед отъездом в Варшаву 1 марта 1927 года.

Вместе со всем своим архивом Малевич вывез проект в Европу. Встреча в Берлине с одним из родоначальников “беспредметного кинематографа”, Гансом Рихтером (1888–1976), и просмотр его лент утвердили художника в мысли, что немецкий кинорежиссер смог бы реализовать этот сценарий. Однако никаких переговоров с Рихтером Малевич не сумел провести из-за языкового барьера и в силу краткости пребывания в Берлине.

Получив от советских властей в конце мая отказ на просьбу продлить визу, Малевич приложил к готовому сценарию записку: “Для Ганса Рихтера” (помета эта была сделана на отдельном листке).

Сценарий был обнаружен в конце 1950-х годов Вернером Хафтманном при разборе архива Малевича, оставленного в Берлине в 1927 году на попечение семейства фон Ризен. Ганс Рихтер, поставленный в известность об обнару-

жении данного сценария, не смог припомнить эпизода сотрудничества с Малевичем, о чем откровенно написал в своих мемуарах (см.: Hans Richter. Köpfe und Hinterkopfe. Zurich, 1967. S. 101–109.). Однако и доныне исследователи ошибочно полагают, что данный сценарий возник у Малевича в процессе сотрудничества с Гансом Рихтером.

В конце жизни, в 1970 году, Рихтер приступил к созданию анимационного фильма по сценарию Малевича, однако этот проект осуществлен не был. Разработки Рихтера хранятся ныне в специальной коллекции архива Фонда Гетти в Лос-Анджелесе: среди них — режиссерский сценарий, слайды, негативы и два десятка катушек с 16-миллиметровой пленкой разнообразной длины, на которой засняты отдельные фрагменты фильма.

Впервые текст сценария в факсимильном варианте и в переводе на французский язык был опубликован в изд.: Czwiklitzer C. Lettres autographes des peintures et sculptures. Basle, 1976. P. 487–488.

На русском языке в типографском варианте сценарий был впервые опубликован в изд.: Малевич К. Художественно-научный фильм “Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы” / Публ., подгот. текста и коммент. А.С.Шатских // Малевич. Классический авангард 3. Витебск: Сб. / Сост. Т.В.Котович. Витебск: Областной краеведческий музей, 1999. С. 33–40. Здесь же была изложена история создания сценария, задуманного до поездки в Европу, и откорректировано ошибочное представление о сотрудничестве русского авангардиста и немецкого кинорежиссера.

В витебской публикации сценария в силу типографских трудностей и по другим, не зависящим от публикатора обстоятельствам был допущен ряд опечаток и неточностей.

В настоящем издании сценарий публикуется в соответствии с текстологическими принципами, принятыми составителем при издании всех пяти томов Собрания сочинений.

Графические цветные рисунки из-за технических условий воспроизводятся в черно-белом варианте.

Название авторское.

Датируется весной 1927 года.

Работы конца 1920-х — начала 1930-х годов

ОТВЕТ Л.С.СОСНОВСКОМУ

Печатается по рукописи с обильной правкой (4 л. писчей бумаги большого формата, черные чернила).

Архив ФХЧ.

Рукопись без названия, в конце поставлены авторские подпись и дата. Нумерация наверху листов в правом углу, синим карандашом проставлены римские цифры на листах I, III, IV, чернилами на листе II.

Текст написан как отклик на статью Л.С.Сосновского “Художники и революция” в ленинградской “Красной газете. Вечерний выпуск”, 1927, 30 сентября, № 264 (в рукописи — № 64, ошибка вызвана тем, что в выходных данных газеты практически не пропечатана первая цифра 2 в номере 264 — этот дефект распространился на весь тираж выпуска; Малевич также неточно воспроизвел название статьи).

Сосновский Лев Семенович (1886–1937) — советский публицист; с 1904 года член РСДРП. В 1918–1924 годах — главный редактор газеты “Беднота”. Автор четырехтомника “Дела и люди”, куда вошли его статьи и фельетоны 1924–1927 годов. В 1927 году исключен из партии за принадлежность к троцкистско-зиновьевской оппозиции; впоследствии репрессирован.

Статья самого Сосновского появилась как отклик на статью Я.Н.Дробниса (см. ниже примеч. 2) “Художественное отображение Октября” (Красная газета. Вечерний выпуск. 1927. № 240. 7 сентября. С. 2). В статье Дробниса сообщалось: “Постановлением от 21 февраля текущего года СНК решил к 10-й годовщине Октября подытожить все, что нами сделано в области изобразительного искусства. Постановлением этим отпущено 100 000 рублей на приобретение у художников и скульпторов Союза ССР и на заказы им произведений, содержащих художественное отображение Октябрьской революции, и, кроме того, на пополнение хранилищ произведений искусства отпущено 75 000 рублей”.

Малевич иногда пересказывает, иногда довольно точно цитирует положения статьи Сосновского (в кавычках и без кавычек). В своем отклике художник справедливо подчеркивает материальную подоплеку выступления критика.

Следует отметить, что Л.С.Сосновский и Я.Н.Дробнис как активные участники троцкистско-зиновьевского блока были исключены из партии на Пятнадцатом съезде Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков), проходив-

шем 2–19 декабря 1927 года в Москве, т.е. через два месяца после создания текста Малевича.

В 1928 году были проведены две выставки, на которых демонстрировались произведения, заказанные и закупленные правительственной комиссией. В январе 1928 года в Москве открылась "Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции", к которой был выпущен одноименный каталог, изданный выставочным комитетом. В связи с этой выставкой А.В.Луначарский опубликовал статью "Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября (Решение жюри)" (Известия. 1928. № 40. 16 февраля; переизд.: Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М.: Советский художник, [1967]). С. 209–217).

В том же году в Москве работала "Выставка приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1927–1928 гг."; к ней был издан: "Каталог приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений работников изобразительных искусств". М.: Изд. Главискусства, 1928.

Название дано составителем.

Датировка авторская, 8 октября 1927 года.

Публикуется впервые.

1. В этом тексте-отклике Малевич перед фамилией Сосновского ставит букву "г.", сокращенное обозначение, которое традиционно раскрывается как "господин". Вместе с тем в одном из обращений данного письма Малевич употребляет сокращенное обозначение "гр." перед фамилией Сосновского, то есть имеет в виду советское обращение "гражданин". Как представляется, Малевич сознательно редуцирует обращение "гр." до "г.", что вполне соответствует пафосу письма, где уравниваются уничижительные отзывы о новейшем искусстве советского критика Л.Сосновского и дореволюционных критиков, "господ" Д.Мережковского, А.Бенуа и других, полемике с которыми посвящены многие страницы сочинений Малевича.

2. Дробнис Я.Н. (1891–1937) — партийный деятель, в большевистской партии с 1906 года; в 1924–1927 годах — заместитель председателя Малого Совнаркома (Совета Народных Комиссаров) РСФСР. В статье Сосновского говорилось: "Тов. Дробнис является председателем комиссии Совнаркома по закупке картин государством". Однако сам Я.Дробнис в вышеуказанной статье

“Художественное отображение Октября” объявил: “Образована специальная комиссия под председательством т. Луначарского в составе Леплевского, Станиславского, Щусева, Когана и др.”. Очевидно, Я.Дробнис был фактическим главой комиссии, отвечая за распределение средств между художниками.

3. АХР — Малевич, редуцируя АХРР до АХРа, невольно опережает течение событий: Ассоциация художников революционной России (АХРР) возникла в 1922 году и лишь с 1928 года стала именоваться Ассоциацией художников революции, то есть АХР.

4. ОСТ — Общество художников-станковистов (1925–1931).

5. “Бытие” — Общество художников “Бытие” (1921–1930).

6. В вышеуказанной статье Я.Дробниса писалось: «В первый период АХРР был реакцией, ответом на беспредметную, плакатную, кричащую, заборную мазню кубистов и футуристов, которую мы имели в первые годы великой пролетарской Революции, вылившись в форму фотографического реализма. АХРР в области живописи и скульптуры — это, грубо выражаясь, любитель-фотограф. В этот период все, что появлялось на полотнах АХРР’а, как известно, вовсе не отражало подлинной сути советской действительности и пролетарской революции. И всю эту “фотографию” АХРР преподносил в грубо примитивных формах, считая, что вкусы советского массового зрителя таковы, что ему можно этот, так называемый “реализм” подносить как угодно, вовсе не заботясь об удовлетворении истинно художественных запросов нового массового зрителя.

Тем не менее первое, весьма короткое время АХРР пользовался даже успехом. Но вскоре с достаточной ясностью определилось, что АХРР застыл в своих незначительных достижениях. И совершенно естественно АХРР распался на отдельные течения и направления.

Правительственная комиссия учла в своей работе этот фактор “распада” и привлекла к отображению нашего советского быта, революции и строительства все “новообразование” АХРР’а <так!>. Комиссия не оставила вне внимания ни одной группы: и АХРР, и ОСТ, и “Бытие”, и “4 искусства” и проч. группы привлечены к работе».

7. Аллюзия на эпатажный призыв футуристов “бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности” (Пощечина общественному вкусу. М., 1912; авторы манифеста Давид Бурлюк, Алексей Крученых, Владимир Маяковский и Велимир Хлебников).

8. Малевич вольно цитирует статью Александра Бенуа “Последняя футуристская выставка” (Речь. 1916. 9 января).
См. также примеч. 3 к работе “В царское время...” в наст. изд.

9. Малевич вольно цитирует статью Д.Мережковского “Еще шаг грядущего хама” (Русское слово. 1914. 29 июня). См. также примеч. 1 к работе “В царское время...” в наст. изд.

10. См. примеч. 11 к работе “В царское время...” в наст. изд.

11. Малевич имеет в виду статью М.А.Осоргина “О пляске вакханок” (Русские ведомости. 1916. 13 ноября). См. также примеч. 10 к работе “В царское время...” в наст. изд.

12. Малевич вольно цитирует статью М.Богуславского “Политика безубыточности и народное образование” (Правда. 1921. № 224. С. 1). У Богуславского: “Футуристы, имажинисты и прочие нахлебники в большом количестве находили себе приют под теплым крылышком Наркомпроса, и их нужно немедленно сбросить с государственных плеч”.

13. После ликвидации Гинхука в декабре 1926 года часть его отделов была переведена в Государственный институт истории искусства; отдел Малевича в ГИИИ был упразднен в 1930 году.

14. Леф — Левый фронт искусства: литературная группа, возникшая в 1922 году во главе с В.В.Маяковским. В 1923–1925 годах выходил журнал “ЛЕФ”, в 1927–1928 годах — журнал “Новый ЛЕФ”. Малевич имеет в виду теорию “социального заказа”, пропагандировавшуюся лефовцами.

КИНО, ГРАММОФОН, РАДИО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Печатается по факсимильной копии машинописи с авторской правкой, любезно предоставленной Тр.Андерсеном.

Статья была послана Малевичем в неустановленное издательство; на первом листе машинописи слева в верхнем углу проставлена рукописная резолюция: "Формальное отношение к искусству, а также развитые автором мысли для издательства являются совершенно неприемлемыми, и потому рукопись не подходит. 16.IV.28"; подпись неразборчива.

Впервые статья была опубликована Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 163–176.

Название авторское.

Датируется началом 1928 года.

1. "Кинореска" — неологизм, образованный Малевичем при помощи соединения слов "кино" и "фреска".

2. "Шурум-бурум" — традиционный возглас старьевщиков в дореволюционной России.

ДОКЛАД В СЕКЦИИ ИЗО СОРАБИСА

Печатается по машинописи без правки (10 л. писчей бумаги большого формата, второй экземпляр машинописи).

Архив ФХЧ.

Авторское название "Доклад (в секции ИЗО, Союза Сорабиса)" и дата "6/IV-28 г." написаны черными чернилами наверху первого листа. В конце — авторская подпись синими чернилами.

Сорабис — профессиональный союз работников искусства, был организован в 1918 году.

Название дано составителем по отредактированному авторскому заголовку.

Дата авторская, 6 апреля 1928 года (перенесена в конец текста).

Публикуется впервые.

1. Плешаков Владимир Сергеевич (1891–1942) — живописец-станковист, художник театра, педагог; член АХРР (АХР).

2. Слободянюк-Подолян Стефан Иванович — живописец, член “Общества им. А.И.Куинджи”.

3. Мерзизм — Малевич образует название художественного “изма” от слова-неологизма “Merz”, изобретенного Куртом Швиттерсом (1887–1948). Первоначально так назывался журнал, выпускаемый Швиттерсом в 1923–1932 годах, затем слово превратилось в терминологическое определение специфического синтетического вида искусства, практикуемого немецким авангардистом.

4. Малевич цитирует прошение Ивана Николаевича Крамского (1837–1887), поданное им в 1863 году от имени четырнадцати учеников Академии художеств (а не двенадцати, как ниже утверждает Малевич); выпускники демонстративно отказались писать программу на большую золотую медаль на сюжет из скандинавской мифологии. Выйдя из Академии, бунтари под руководством Крамского организовали Артель художников; члены Артели художников стали ядром Товарищества художественных передвижных выставок (ТХПВ, 1870–1923).

5. Живописец Станислав Юлианович Жуковский (1873–1944) был экспонентом ТХПВ с 1896 года, членом с 1904 года; Малевич ошибочно зачисляет его в учредители общества.

6. Живописец Константин Егорович Маковский (1839–1915) — член Артели художников, один из учредителей ТХПВ, возглавил Академию художеств после ее реформирования в 1893 году.

7. “Союз русских художников” (1903–1923) возник по инициативе художников, входивших и в ТХПВ, и в “Мир искусства”.

8. Эссен Эдуард Эдуардович (1879–1931) — художник-архитектор, учился в Академии художеств на архитектурном отделении; активный участник Октябрьской социалистической революции. В 1925–1929 годах был ректором Академии художеств в Ленинграде.

9. Савинов Александр Иванович (1881–1942) — живописец, педагог.

10. Имеется в виду Российская (с 1926-го — Государственная) академия истории материальной культуры, созданная в 1919 году на базе дореволюционной Археологической комиссии. В составе Академии было художественно-историческое отделение.

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Печатается по рукописи без правки (29 л. писчей бумаги большого формата, синие чернила).

Архив ФХЧ.

На первой странице в правом верхнем углу надпись: "стр<аница> 1 биогр<афический> очерк". Нумерация листов авторская, арабскими цифрами в верхнем левом углу, которым сопутствуют буквенные обозначения "б<иографический> оч<ерк>", иногда "б<иографический> очерк". Такой маркировки нет лишь на листе 26 и 30. Лист с авторским номером 29 отсутствует.

Конец рукописи отсутствует также — последний лист, с авторским номером 30, обрывается на полуфразе.

Название авторское.

Датируется около 1930 года.

Публикуется впервые.

1. Жаргонное слово "лягаш" образовано от прилагательного "лягавый" (легавый). Малевич сравнивает чиновника с "провинившимся лягашом", то есть усматривает в его облике сходство с легавой собакой, упустившей дичь и виновато приближающейся к хозяину. Следует отметить, что "лягавыми" в дореволюционной России называли, как известно, также полицейских, ведших слежку.

2. Канопус — вторая по яркости звезда неба, ее светимость в 7800 раз больше солнечной; расстояние от Солнца — 160 парсек.

3. Имеется в виду учение русского ученого-физиолога И.П.Павлова (1849–1936) об условных рефлексах.

4. Конец листа 28. Далее идет лист 30 авторской нумерации.

5. В рукописи начало фразы имеет следующий вид: “Никто конечно и призадумается на том, чтобы ему показало то, что будущее не что иное, как фетиш...”

6. На этой последней фразе 30-го листа рукопись обрывается.

ВСТУПЛЕНИЕ (“Причины возникновения моей исследовательской работы...”)

Печатается по рукописи без правки (5 л. бумаги верже в восьмую долю листа; чернила).

Архив ФХЧ.

Название авторское. На первом листе справа вверху карандашная пометка Н.И.Харджиева: <1929?> Авторская нумерация в верхнем правом углу листов; посредине каждого листа вверху в качестве своеобразного колонтитула написано: “Вступление”.

Упоминание в настоящем времени об исследовательской деятельности, проводимой Малевичем в рамках Государственного института истории искусств, дает основания для датировки текста.

Авторское название дополнено составителем первыми словами статьи, взятыми в круглые скобки.

Датируется около 1930 года.

Публикуется впервые.

1. “Було” — украинизм Малевича, рус. “было”.

2. После этого абзаца с новой строки написано начало фразы “Живописная культура...”, на которой рукопись обрывается; последний лист заполнен лишь на треть.

II. ЗАПИСИ И ЗАМЕТКИ

В данный раздел включены краткие тексты, в которых Малевич закреплял свои размышления на протяжении почти всей жизни. Его приверженность к немедленной фиксации пришедших на ум соображений нашла отражение в собственном жанровом определении таких записей — среди архивных бумаг сохранился отдельный лист с помещенным на нем словом “Разное”. В списке работ, составленных Н.О.Коган (архив ФХЧ), высказывания художника были объединены названиями “Краткие мысли”, “Интуитивные записи”; состав их пока не поддается реконструкции. На примере витебской “Страницы 27” (см. наст. изд.) можно видеть, что Малевич создал и автономное произведение, своеобразный коллаж из “кратких мыслей”.

Свойственный художнику метод, изъятие частей текстов с последующим их монтированием в новый текст, обусловил также осознанное создание Малевичем самостоятельных фрагментов: он сохранял страницы из своих сочинений и писем в качестве отдельных текстов. Сообразуясь с этим, составитель включил некоторые из фрагментов в настоящий раздел.

Однако основным источником для публикаций стали четыре записные книжки, хранящиеся в архиве Малевича в СМА; они имеют инвентарные номера с 30 по 33. В аннотациях и комментариях к этим заметкам записные книжки будут называться так, как они озаглавлены в архивных описях СМА и книгах со ссылками на них, прежде всего в изданиях Тр.Андерсена. Однако датировка этих записных книжек прояснена и уточнена при исследовательской работе публикатора настоящего издания (см. выше комментарии и примечания к текстам из “Записной книжки III. 1924”, опубликованным в 5-м разделе I части). В комментариях к текстам настоящего раздела записи будут датироваться согласно времени их создания.

Часть заметок из “Записной книжки III. 1924” (инв. № 32) в типографском воспроизведении впервые увидела свет в изд.: Сарабьянов Д., Шатских А. С. 362–363. В настоящем издании это обстоятельство отмечено в примечаниях.

ЗАПИСЬ КОНЦА 1900-Х ГОДОВ

Печатается по рукописи с правкой (1 л. линованной бумаги, тушь; оборот листа Малевич использовал затем для создания рисунка “Лежащая обнаженная с двумя играющими детьми”, тушь, перо).

Архив ФХЧ.

Впервые в факсимильном виде опубликовано в изд.: Kazimir Malevich. 1878–1935. Drawings from the collection of the Khardzhiev-Chaga Foundation. SMA Cahiers 9. Amsterdam, 1997. # 4 (с переводом на голландский и английский языки).

Датируется около 1908 года.

В типографском воспроизведении на русском языке публикуется впервые.

1. Затем с новой строки в оригинале идет предложение: “Но думаю, что и оболочка в будуще<м...>”, имевшее продолжение далее; в настоящей публикации оно снято.

ЗАПИСЬ ОКОЛО 1914 ГОДА

Печатается по рукописи с правкой (1 л. разграфленного в клетку листа из блокнота, карандаш; на лицевой стороне листа помещен карандашный рисунок “Кубофутуристическая композиция: рыба и пила”; см. с. 274).

Архив ФХЧ.

Впервые в факсимильном виде опубликовано в изд.: Kazimir Malevich. 1878–1935. Drawings from the collection of the Khardzhiev-Chaga Foundation. SMA Cahiers 9. Amsterdam, 1997. # 12 (с переводом на голландский и английский языки). Рисунок, а следовательно, и текст на обороте датируются здесь 1913 годом.

Рисунок “Кубофутуристическая композиция: рыба и пила” близок по характеру алогическим работам Малевича, созданным в 1914 году (“Авиатор”, 1914, ГРМ; “Англичанин в Москве”, 1914, СМА, и др.).

Датируется около 1914 года.

В типографском воспроизведении на русском языке публикуется впервые.

ПЕРВАЯ ФОРМА СУПРЕМАТИЧЕСКОГО НАЧАЛА

Печатается по рукописи с незначительной правкой (1 л. большого формата, черные чернила).

Архив ФХЧ.

Рукопись написана по новой орфографии, но иногда Малевич пишет “і”, иногда исправляет “і” на “и”.

Название дано составителем.

Датируется 1918 годом.

Публикуется впервые.

АФОРИЗМЫ (около 1918 года)

Печатаются по рукописи (1 л. разграфленной в клетку бумаги, черные чернила).

Архив ФХЧ.

На листе помещено только два кратких высказывания; они разделены значком-интерлиньяжем. Такой же значок предшествует первому афоризму и поставлен после второго, что свидетельствует о предполагаемом вхождении в более обширное собрание “кратких мыслей”. По сторонам первого значка помещены также маленькие супрематические рисунки-наброски. На полях слева текст отчеркнут двойной карандашной линией неустановленным лицом (Н.И.Харджиевым?).

Афоризмы написаны по смешанной орфографии.

Общее название для высказываний дано составителем.

Датируются около 1918 года.

Публикуются впервые.

“ИСКУССТВО НЕ ТРЕБУЕТ БАРОНЕСС И ПОКРОВИТЕЛЬНИЦ”

Печатается по рукописи (1 л. писчей бумаги большого формата, черные чернила).

Архив ФХЧ.

Название дано составителем по последней фразе текста.

Датируется мартом 1919 года.

Публикуется впервые.

1. Малевич, скорее всего, имеет в виду О.Д.Каменеву (урожденную Бронштейн; 1883–1941), жену Л.Б.Каменева (Розенфельда), сестру Л.Д.Троцкого, возглавлявшую в 1918-1921 годах Театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса. 1 марта 1919 года в газетах "Правда" (№ 47) и "Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов" (№ 184) было опубликовано "Письмо в редакцию" О.Д.Каменевой, где она резко осудила "футуристические плакаты", украсившие Москву 23 февраля 1919 года, в годовщину Красной Армии и "День Красного Подарка". В ТЕО Наркомпроса под руководством Каменевой группировались противники художников-новаторов, активно выступавшие против футуризма и футуристов (см.: Крусанов А. Русский авангард. Т .II, кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 81, 200–201).

ЗАПИСЬ 1920 ГОДА

Печатается по фотокопии рукописи (1 л., чернила).

Частное собрание.

Высказывание помещено на обороте листа рукописи, написанной в Витебске (см. сочинение "Разум и природоестество" в наст. изд.).

Датируется 1920 годом.

Публикуется впервые.

1. Данное высказывание получило дальнейшее развитие в тексте, написанном Малевичем в конце 1920 года для издания "Супрематизм. 34 рисунка". В последней фразе настоящей записи обращает на себя внимание формулировка, предвосхищающая принцип создания будущих архитектонов.

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ 1923–1924 ГОДОВ

Печатается по рукописи "Записная книжка В. 1923" (линованная бумага, чернила).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 30.

Данная записная книжка заполнялась в 1923 и первой половине 1924 года.

Отдельные записи были сделаны Малевичем лишь в начале книжки, на первом развороте и следующей странице.

Датируются около 1924 года.

В типографском воспроизведении публикуются впервые.

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ (около 1924 года)

Печатаются по рукописи из "Записной книжки А. 1923" (линованная бумага).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 31.

Записи сделаны и пером, и карандашом; они расположены в самом начале книжки, на первых страницах; два последних высказывания в настоящей публикации представляют собой карандашные записи, помещенные на левой стороне заднего форзаца книжки (на правой стороне — расписка Г.Серого, он же Г.С.Гингер, в получении 15 фотографий от Малевича для Музея политпросвета).

Датируются около 1924 года.

В типографском воспроизведении публикуются впервые.

ЛОЗУНГИ-АФОРИЗМЫ (около 1924 ГОДА)

Печатаются по рукописи (2 л. писчей бумаги, оба — отрезанные от листов большего размера; черные чернила).

На обороте первого листа — небольшой схематический рисунок головы крестьянина, выполненный карандашом.

Лозунги-афоризмы на разных листках варьируют одни и те же положения; предположительно слово «абстрактный» было введено в лозунги первого листка для уточнения смысла высказывания.

При написании этих строк Малевич использовал собственный знак, смысл которого не поддается однозначному определению — это и дефис-тире, и своеобразные кавычки, и математический знак равенства (см. ил.). В наст. изд. при типографском воспроизведении эти знаки сняты.

Предположительно данные лозунги-афоризмы создавались Малевичем для вывешивания в рабочих комнатах Гинхука.

Положения первого и второго листков разделены в наст. изд. звездочкой.

Общее название для высказываний дано составителем.
Датируются около 1924 года.
Публикуются впервые.

ЗАПИСИ И ЗАМЕТКИ ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ 1924–1925 ГОДОВ

Печатаются по рукописи из “Записной книжки III. 1924”.
Архив Малевича в СМА. Инв. № 32.

Записная книжка состоит из приблизительно 185 листов (около 370 страниц) линованной бумаги. Пагинация отсутствует. В книжке наличествуют незаполненные страницы; оба форзаца покрыты записями.

Судя по текстам, книжка заполнялась Малевичем с весны 1924 по осень-начало зимы 1925 года (см. комментарии к “Проектам оформления премьеры фильма “1905 год” С.Эйзенштейна” в наст. изд.). Однако хронологическая последовательность в записях не соблюдалась, художник начинал новый текст или делал заметку с чистого листа на произвольно открытом развороте; иногда заметка не помещалась на найденном свободном месте, и тогда Малевич переносил продолжение текста вспять, на предыдущие развороты или листы.

Все нижеследующие записи и заметки идут вразброс по всей книжке. Иногда они расположены “кустами”, на одном или двух разворотах — в этих случаях Малевич то разделял отдельные высказывания звездочками или крестиками, то располагал их с большими цезурами по отношению друг к другу. В настоящей публикации записи и заметки отделены друг от друга звездочками. Кроме оговоренных случаев, их последовательность обусловлена последовательностью размещения в записной книжке.

1. Кавычки в настоящем высказывании авторские.

2. Оба высказывания Ленина цитируются Малевичем по широкоизвестной в советские времена работе Луначарского “Ленин и искусство (Воспоминания)”, впервые опубликованной в журнале “Художник и зритель”, 1924 , № 2–3, февраль-март. В статье Луначарского описывается совместное посещение им и Лениным выставки проектов памятников по плану монументальной пропаганды: «Владимир Ильич очень критически осматривал все эти памятники. Ни один из

них ему не понравился. С особым удивлением стоял он перед памятником футуристического пошиба (имеется в виду модель памятника М.А.Бакунину, созданная Б.Д.Королевым. — *А.Ш.*) , но, когда спросили о его мнении, он сказал: “Я тут ничего не понимаю, спросите Луначарского”. На мое заявление, что я не вижу ни одного достойного памятника, он очень обрадовался и сказал мне: “А я думал, что вы поставите какое-нибудь футуристическое чучело”».

3. В 1924 году вышел сборник А.В.Луначарского “Искусство и революция” (М.: Новая Москва, 1924), куда вошли его статьи и речи 1918-1924 годов (далее: сб. “Искусство и революция”).

4. Малевич цитирует статью Луначарского “Искусство и его новейшие формы” (сб. “Искусство и революция”, с.199) с расхождениями: «Современный буржуазный художник так не думает. Постепенно шло выветривание содержания. Эпигоны-деканденты XIX века еще не говорили, что хотят быть бессодержательными, но потом пришло время кубизма, футуризма, супрематизма, сторонники которых прямо заявляют “Не желаем быть содержательными, даже поэзия должна быть бессодержательна”, а так как слово само есть мысль, то дошли до зауми, то есть до сочетания звуков, которое больше не было бы что-либо значащим словом. Заумь — это абсурд, естественно и последовательно вытекающий из постепенного отхода искусства от социального содержания. “Содержание совсем не важно, форма бесконечно важнее”. Моментами говорят даже: “Содержание вредно, его нужно совсем изгнать” или: “Не нужно обращать внимания на содержание: там, где оно есть, пусть будет, но лучше, если его совсем нет, а есть последовательное сочетание форм, звуков, красочных линий или плоскостей, объемов и т.д.”. Это последнее слово особо оригинальных направлений».

5. Данная запись, вклинившаяся в записи, сопровождавшие чтение Малевичем книги Луначарского “Искусство и революция”, сделана, по всей видимости, в другой период времени; она помещена внизу листа и по почерку и оттенку чернил отличается от предшествующей и последующей выписки цитат из книги Луначарского.

В письме к М.О.Гершензону от 13 октября 1924 года Малевич развивает мысль, высказанную в данной записи (см.: Малевич, т. 3, с. 352–353).

6. Кроме начала предложения Малевич верно цитирует пассаж Луначарского (в оригинале это продолжение фразы: "... ибо буржуазия вступила...", далее по тексту). См.: Луначарский А.В. Искусство и его новейшие формы. Доклад, прочитанный 2 декабря 1923 года в I МГУ // Искусство и революция. С. 210.

7. Данный абзац представляет собой вольный пересказ следующего абзаца из вышеуказанной статьи Луначарского "Искусство и его новейшие формы" (сб. "Искусство и революция", с. 227): "Пролетариат отринул протянутую ему футуристами руку, потребовав, чтобы в ней был сколько-нибудь ценный дар. Пролетариат не признал эстетскую "революцию" пролетарской культурной революцией и начал перевоспитывать футуристов".

8. Малевич верно цитирует пассаж из доклада А.В.Луначарского "О художественной политике Наркомпроса" на IV Всероссийском съезде работников искусств (1923); Луначарский включил этот доклад, назвав его "Вопросы художественной политики", в пятый раздел статьи "Советское государство и искусство" (см. "Искусство и революция", с. 70).

9. В вышеуказанном докладе А.В.Луначарский впервые привел слова В.И.Ленина о кино как о самом важном изо всех видов искусства, высказанные во время их встречи и беседы в феврале 1921 года.

10. Малевич цитирует статью Луначарского "Искусство в Москве" с небольшими расхождениями. В оригинале: "Да, я протянул руку "левым", но пролетариат и крестьянство им руки не протянули. Наоборот, даже тогда, когда футуризм густо закроется революционностью, рабочий хватает революционность, но корчит гримасы от примеси футуризма. Футуристы говорят: пролетариат не дорос. Но бывает разный рост. Футуризм есть кривой рост искусства. Это продолжение буржуазного искусства с известным революционным "искривлением". Пролетариат тоже будет продолжать искусство прошлого, но начнет его с какого-то здорового пласта, — может быть, прямо с искусства Ренессанса, — и поведет его дальше, чем все футуристы, и совсем не в том направлении" (сб.: "Искусство и революция", с. 99).

11. Малевич комментирует следующее место из воспоминаний Луначарского: "...Владимир Ильич очень нервно относился к Большому театру. <...> я на

одном из заседаний оспаривал его нападения на Большой театр. Я указывал на несомненное культурное значение его. Тогда Владимир Ильич лукаво прищурил глаз и сказал: "А все-таки это кусок чисто помещичьей культуры, и против этого никто спорить не сможет". Из этого не следует, что Владимир Ильич был вообще враждебен к культуре прошлого. Специфически помещичьим казался ему весь придворно-помпезный тон оперы. Вообще же искусство прошлого, в особенности русский реализм (в том числе и передвижники, например), Владимир Ильич высоко ценил" (Луначарский А. Ленин и искусство (Воспоминания) // Художник и зритель. 1924. № 2–3, февраль-март).

12. Малевич приводит цитату из "Капитала" Карла Маркса с некоторыми расхождениями; у Маркса: "Из фабричной системы, как можно проследить в деталях у Роберта Оуэна, вырос зародыш воспитания эпохи будущего, когда для всех детей свыше известного возраста производительный труд будет соединяться с обучением и гимнастикой не только как одно из средств для увеличения общественного производства, но и как единственное средство для производства всесторонне развитых людей". (Маркс К. Капитал. Т. 1, кн. 1: Процесс производства капитала. Глава XIII: Машины и крупная промышленность // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 23. М.: Госполитиздат, 1960. С. 495–496).

13. Знаменитая фраза К.Маркса, ставшая одним из основополагающих лозунгов советской идеологии, в хрестоматийном переводе читается так: "Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его" (Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 3. М.: Госполитиздат, 1955. С. 4).

14. Осенью 1924 года праздновался 75-летний юбилей выдающегося ученого-физиолога И.П.Павлова (1849–1936); в вечерних выпусках ленинградской "Красной газеты" и до юбилея, и после него печаталось немало статей и публикаций, освещавших теории и опыты Павлова и его помощников.

15. Все выписки сделаны на соседствующих разворотах записной книжки и занимают 4 страницы. Примечательно, что в письме к М.О.Гершензону, написанному 13 октября 1924 года, Малевич цитирует евангельские строки и упоминает евангельские образы, что дает основания датировать настоящие записи в книжке осенью 1924 года (см.: Малевич, т. 3, с. 352–353).

Новый Завет, читаемый Малевичем в середине 1920-х годов, издан был, несомненно, до революций, и следовательно, тексты в нем публиковались по старой орфографии; однако все выписки художника сделаны по новой орфографии. Малевич с большой точностью цитирует евангельские тексты, за немногими исключениями приводя верные ссылки, однако он не всегда соблюдает пунктуацию и произвольно меняет заглавные буквы на строчные, и наоборот; имеются также разночтения в некоторых словах. Особенности малевичевского цитирования Евангелия сохранены, но в примечаниях соответствующие строки выверены и приводятся по изданию: Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета: Юбилейное издание, посвященное тысячелетию Крещения Руси. М.: Изд. Московской Патриархии, 1988.

В тех случаях, когда в цитатах Малевича нет разночтений с оригиналом, в примечаниях дается только библиографическая ссылка.

Стихи евангельских текстов в цитатах основного текста и примечаний маркируются цифрами с круглой скобкой.

16. Малевич верно цитирует стих 16 главы 2 Послания к Ефесянам Святого апостола Павла.

17. Первое соборное послание Святого апостола Иоанна Богослова, глава 1, стих 5: “И вот благовестие, которое мы слышали от Него и возвещаем вам: Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы”.

18. Там же, стих 6 и 7: “6) Если мы говорим, что имеем общение с Ним, а ходим во тьме, то мы лжем и не поступаем по истине; 7) если же ходим во свете, подобно как Он во свете, то имеем общение друг с другом, и Кровь Иисуса Христа, Сына Его, очищает нас от всякого греха”.

19. Послание к Ефесянам Святого апостола Павла, глава 1, стихи 8 и 9: “8) Вы были некогда тьма, а теперь — свет в Господе: 9) поступайте, как чада света, потому что плод Духа состоит во всякой благости, праведности и истине”.

20. Там же, глава 5, стих 13: “Все же обнаруживаемое делается явным от света, ибо все, делающееся явным, свет есть”.

21. Там же, стих 14: «Посему сказано: “встань, спящий, и воскресни из мертвых, и осветит тебя Христос”».

22. Там же, глава 4, стихи 20–23: “20) Но вы не так познали Христа; 21) потому что вы слышали о Нем и в Нем научились, — так как истина во Иисусе, — 22) отложить прежний образ жизни ветхого человека, истлевающего в обольстительных похотях, 23) а обновиться духом ума вашего”.

23. Послание к Римлянам Святого апостола Павла, глава 12, стих 2. Малевич верно цитирует первую половину данного стиха.

24. Данная строчка являет собой завершение стиха 13 главы 5 Послания к Римлянам Святого апостола Павла: “13) Ибо и до закона грех был в мире; но грех не вменяется, когда нет закона”.

25. Малевич цитирует главу 3 Послания к Римлянам Святого апостола Павла (стихи 18–20, 27, 28). Незначительное разночтение присутствует лишь в стихе: “19) Но мы знаем, что закон, если что говорит, говорит к состоящим под законом, так что заграждаются всякие уста, и весь мир становится виновен перед Богом”.

26. Данная строчка являет собой завершение стиха 1 главы 2 Послания к Римлянам Святого апостола Павла: “2) Итак, неизвинителен ты, всякий человек, судящий другого, ибо тем же судом, каким судишь другого, осуждаешь себя, потому что, судя другого, делаешь то же”.

27. Малевич верно цитирует Первое послание к Коринфянам Святого апостола Павла, за исключением одного слова в первой строчке стиха 27: “27) Но Бог избрал немудрое мира...”; Малевич заменил “немудрое” на “безумное”.

28. Послание к Римлянам Святого апостола Павла, глава 14 (Малевич ошибочно указал 12), стихи 7 и 8.

29. Послание к Римлянам Святого апостола Павла, глава 13, стих 1 (фрагмент).

30. Там же, глава 11, стих 36: “Ибо все из Него, Им и к Нему. Ему слава во веки, аминь”.

31. Название этому краткому эссе предпослано Малевичем.

32. Астон Фрэнсис Вильям (1877–1945) — английский физик, член Лондонского королевского общества (1921); в 1922 году награжден Нобелевской премией. В 1924 году Астон был избран членом-корреспондентом Академии наук СССР. В 1923 году на русском языке вышла книга Астона “Изотопы”, переизданная в 1924-м.

33. Первый из упомянутых ученых, Мите (Miethe), был берлинским профессором; второй, Х.Нагаока (H.Nagaoka), действительно, был японским физиком, профессором Токийского университета.

34. См. выше примеч. 32.

35. В декабре 1923 года берлинский профессор Мите сделал сообщение на заседании физико-технического общества в Шарлоттенбурге об экспериментах по превращению ртути в золото в вакууме под влиянием высокой температуры. Давнишняя мечта алхимиков, казалось, должна была осуществиться, обретя научное подтверждение. В вечернем выпуске ленинградской “Красной газеты” (1924, № 215, 22 сентября, с. 5) в рубрике “В мире науки” была опубликована статья профессора Я.Френкеля “Получение золота из ртути”. Здесь подробно описывалось открытие Мите; в статье результаты опытов Мите сомнению не подвергались.

Затем, в апреле 1925-го тема была продолжена; в заметке без подписи “Еще о золоте и ртути” (Красная газета. Вечерний выпуск. 1925. № 80. 6 апреля. С. 5) сообщалось о проведении аналогичных опытов в Нью-Йоркском университете профессором Шелдоном и доктором Нагаока в Токийском университете. В результате исследований Шелдона выводы Мите были подвергнуты критическому анализу, о чем пишет Малевич; мечта алхимиков не сбылась.

36. Круглые скобки в данном месте введены составителем.

37. Малевич вольно формулирует один из идеологических постулатов, неоднократно провозглашенный В.И.Лениным в докладах и статьях эпохи борьбы с Пролеткультом (1919–1921). Так, в речи, произнесенной на открытии Третьего Всероссийского съезда Российского коммунистического союза молодежи (2–10 октября 1920 года, Москва), вождем партии было указано: “Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. <…> Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которое человечество выработало под гнетом капиталистического общества…” (Ленин В.И. Задачи союзов молодежи // Полн. собр. соч. Т. 41. С. 304–305).

38. Это высказывание, как и четыре нижеследующих, в типографском воспроизведении впервые опубликованы в изд.: Сарабьянов Д., Шатских А. С. 363–364.

ЗАПИСЬ СЕРЕДИНЫ 1920-Х ГОДОВ

Печатается по изд.: Сарабьянов Д., Шатских А. С. 364.
Оригинал — рукопись в архиве Малевича в СМА, инв. № 16.

ФРАГМЕНТ ПИСЬМА 1926 ГОДА

Печатается по машинописи (1 л. писчей бумаги большого формата, второй экземпляр).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 19.

Данный фрагмент был изъят самим автором из письма, написанного для неустановленного официального лица, с которым у Малевича были дружественные отношения.

В начале листа идет фраза, продолжающая текст на предыдущей странице: “…в его отсталой точке научные дисциплины: историю, анатомию, перспективу”. Она снята в настоящем издании.

Датируется 1926 годом.

В типографском воспроизведении публикуется впервые.

1. Малевич имеет в виду “Книжку политической грамоты” П.Коваленко, издававшуюся в 1920-е годы миллионными тиражами столичными и провинциальными издательствами по всей стране (к примеру, см.: Коваленко П. Книжка политической грамоты. 15-е просмотр. и доп. изд. М.: Гос. изд-во, 1924).

2. В январе 1926 года деятельность Гинхука была проверена А.А.Сидоровым, действительным членом Научно-художественной секции Государственного ученого совета при Наркомпросе, откомандированным из Москвы для обследования научно-художественных учреждений Ленинграда.

3. На этой фразе заканчивается лист.

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ (около 1927 года)

Печатаются по рукописи из “Записной книжки. Около 1927 года” (линованная бумага, чернила; книжка без пагинации; в ней содержится около 88 страниц).

Архив Малевича в СМА. Инв. № 33.

Первая запись расположена на первом развороте слева, затем справа начинается цельный текст с авторским названием “Живопись” (опубликован в изд.: Сарабьянов Д., Шатских А. С. 319–347), занявший около трех четвертей книжки.

Закончив рукопись “Живопись”, написанную без какого-либо членения, Малевич непосредственно после нее поместил несколько самостоятельных текстов-эссе, отделив их друг от друга крестиками. Эссе записывались в разное время, как можно судить по почерку и оттенку чернил. Каждый текст имеет свой собственный самостоятельный характер; они включены составителем в настоящее издание.

Вся книжка заполнялась, скорее всего, в конце 1926 — начальные месяцы 1927 года; именно в ней содержатся обиходные фразы на немецком языке, написанные и самим Малевичем, и кем-то из людей, опекавших его в Берлине (предположительно из семейства фон Ризенов), — под ними рукой художника даны их переводы на русский язык.

Датируются около 1927 года.

В типографском воспроизведении публикуются впервые.

НАДПИСЬ НА РИСУНКЕ (около 1930 года)

Печатается по рукописи (надпись на рисунке “Две женские фигуры и одна мужская на фоне низкого горизонта”, 1930, бумага, карандаш).

Архив ФХЧ.

Впервые в факсимильном виде опубликована в изд.: Kazimir Malevich. 1878–1935. Drawings from the collection of the Khardzhiev-Chaga Foundation. SMA Cahiers 9. Amsterdam, 1997. # 57 (с переводом на голландский и английский языки).

Датируется около 1930 года.

В типографском воспроизведении на русском языке публикуется впервые.

III. ПОЭЗИЯ (1906 — СЕРЕДИНА 1920-Х ГОДОВ)

Принципы текстологической подготовки и обозначение примечаний к работам, включенным в раздел “Поэзия”, отличаются от принятых во всех остальных разделах.

Стихотворные произведения Малевича публикуются с полным сохранением всех особенностей: соблюдается авторское членение строф, графика страниц, употребление знаков препинания, заглавных и строчных букв. Отменено фиксирование арабскими цифрами примечаний публикатора в основном тексте: они приведены в соответствующих местах раздела “Комментарии и примечания” с цитированием комментируемых слов и строк и последующими разъяснениями. Там же приведены зачеркнутые Малевичем слова и строки.

Подавляющая часть произведений данного раздела была впервые опубликована в двух изданиях: 1) Сарабьянов Д., Шатских А.; 2) Малевич К. Поэзия.

Текстологическая подготовка стихотворных произведения Малевича в данных двух изданиях и настоящем томе совпадают; редкие случаи расхождения отмечены в нижеследующих примечаниях. Комментарии и датировки произведений Малевича в настоящем издании переработаны и уточнены составителем.

“ВСЯКІЙ ВЕЧЕРЪ УГАСНУТЪ ЛУЧИ СОЛНЦА...”

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 64.

Публикуется с соблюдением старой орфографии, существенной для графики стиха.

Авторская дата — 1906 год — указана в приписке.

“СКУЧНО ПОПУАСЫ...”

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 66.

Публикуется с соблюдением старой орфографии, существенной для графики стиха.

Впервые опубликовано Н.И.Харджиевым в изд.: Литература после живописи / Ученые записки Ейского историко-краеведческого музея, отдела живописи и графики. Вып. 1. Ейск, 1990. С. 8.

Текстология настоящей публикации отличается от текстологии Харджиева (не исключено, что в харджиевской публикации были допущены опечатки не по воле публикатора).

Датируется 1913–1914 годом.

“I Ю МАНЕ ТОРЪ...”

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 68.

Датируется серединой 1910-х годов.

“КОР РЕ РЕЖ...”

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 70.

Архив Малевича в СМА. Инв. № 14.

Впервые опубликовано Тр.Андерсеном в транскрипции латиницей в изд.: Malevich, vol. IV, p. 27.

Тр.Андерсен объединил четыре произведения, написанные друг за другом на разграфленных в клетку узких листках с перфорацией, вырванных из

блокнота, в одно произведение, сделав чисто заумные строчки настоящего стихотворения эпиграфом к объединенному произведению и сняв авторский заголовок “Природа” перед вторым стихотворением (“Кор ре реж...” и три следующих за ним, “Природа”, “Почему из склепа средины моей...”, “Не найдя себе начало...”).

Судя по рукописи, все четыре произведения заносились Малевичем на блокнотные листки в разное время; первое, третье и четвертое написаны чернилами, второе, “Природа”, — карандашом. В настоящем издании, как и в вышеуказанном сборнике “Поэзия”, все четыре стихотворения, каждое из которых обладает своим кругом тем и образов, печатаются как самостоятельные.

Датируется серединой 1910-х годов.

ПРИРОДА

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С.71.

Архив Малевича в СМА. Инв. № 14.

Название авторское.

Стихотворение не закончено.

Впервые опубликовано Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 27.

Датируется серединой 1910-х годов.

“ПОЧЕМУ ИЗ СКЛЕПА СРЕДИНЫ МОЕЙ...”

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 72–73.

Архив Малевича в СМА. Инв. № 14.

Впервые опубликовано Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 27–28.

Датируется серединой 1910-х годов.

Предыдущее стихотворение “Природа”, написанное карандашом и незаконченное, обращено, как это подчеркнуто авторским названием, к Природе. Настоящее стихотворение воспроизводит внутренний диалог автора с неким всесильным творцом сущего, т.е. Богом; Малевич нигде не называет его, но в качестве предикатов употребляет притяжательные и имена прилагательные мужского рода.

...ты ли убегающее не смело... — в оригинале дословно: ...ты ли убегающій не смело...

“НЕ НАЙДЯ СЕБЕ НАЧАЛО...”

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 74–75
Архив Малевича в СМА. Инв. № 14.

Написано чернилами почти без помарок; исполнено более тонким пером и чернилами другого оттенка, нежели написанное на том же блокнотном листе предыдущее стихотворение “Почему из склепа средины моей...”; отделено от него графическим значком #; таким же значком автор разделяет затем абзацы-строфы всего стихотворения.

Впервые опубликовано Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 29–30.

Датируется серединой 1910-х годов.

Ср. строфы Малевича со строфами Уолта Уитмена из “Песни о себе” сборника “Листья травы”:

“Я вершина всего, что уже свершено, я начало будущих времен
Я дошел до верхних ступеней...
Внизу, в глубине, я вижу изначальное огромное Ничто,
я знаю, что был и там...
Все мировые силы трудились надо мною от века,
чтобы создать и радовать меня”.

(Цит. по кн.: Чуковский К. Мой Уитмен. Его жизнь и творчество. Избранные переводы из “Листьев травы”. Проза. 2-е изд., доп. М.: Прогресс, 1969. С. 186, 187).

“КАЖДЫЙ РОСТОК НА ЗЕМЛЕ...”

Печатается по рукописи без правки (1 л. разграфленной в клетку бумаги в восьмую долю листа, черные чернила).

Архив ФХЧ.

Строфы разделены графическими значками-интерлиньяжами; такой же значок помещен перед первой строфой и после второй, что указывает на фрагментарность произведения.

Наверху слева помещена карандашная пометка Н.И.Харджиева: <1916>.

Датируется серединой 1910-х годов.

Публикуется впервые.

"МЕНЯ РАСПЯЛИ БРАННЫМИ СЛОВАМИ..."

Печатается по рукописи (писчая бумага большого формата, черная тушь).

Архив ФХЧ.

Данное стихотворение помещено в конце одного из неопубликованных вариантов редакционной статьи для первого номера журнала "Супремус". Однако тема и пафос этих строф имеют самостоятельное значение, что и обусловило решение составителя опубликовать их в качестве отдельного произведения.

Датируется осенью 1916 года.

Публикуется впервые.

"КОГДА РАЗРЫВАЕТ ВАШУ КАМЕРУ ЧУВСТВО..."

Печатается по рукописи с правкой (1 л. разграфленного в клетку листа из блокнота, карандаш).

Архив ФХЧ.

Строки помещены под двумя рисунками; на другой стороне листа помещено еще 6 рисунков; рисунки опубликованы под названием "Супрематизм: ощущение страха", данным куратором выставки и составителем каталога Гертом Имансе (см. ниже).

Впервые в факсимильном виде опубликовано в изд.: Kazimir Malevich. 1878–1935. Drawings from the collection of the Khardzhiev-Chaga Foundation. SMA Cahiers 9. Amsterdam, 1997. С. 109, # 51.18 (с переводом на голландский и английский языки).

Датируется 1917 годом.

В типографском воспроизведении на русском языке публикуется впервые.

“МЕРТВОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОРОДИЛО ВРАЩЕНИЕ...”

Печатается по рукописи с правкой (1 л. с оборотом, разграфленная в клетку бумага большого формата, черная тушь).

Архив ФХЧ.

Текст заканчивается на обороте на середине листа, после него поставлен значок #, который указывает на незаконченность произведения. По левым полям против части абзацев прочерчены двойные линии неустановленным лицом.

Датируется около 1917 года.

Публикуется впервые.

УСТА ЗЕМЛИ И ХУДОЖНИК

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С.76-80.

Архив ФХЧ.

Заголовок авторский, написанный карандашом позднее. Слева наверху страницы пометка Н.И.Харджиева карандашом <1916?>; им же отчеркнуты двойными карандашными линиями на полях некоторые строфы.

В архиве ФХЧ было обнаружено лишь два листа с настоящим произведением. Оно начинается на лицевой стороне первого листа; в конце листа — законченное связное предложение. На обороте Малевичем был записан другой текст, посвященный проблемам живописи, преимущественно кубизму; он начинается с новой фразы, по смыслу не связанной с предложением на лицевой части; этот текст находит продолжение на втором листе, заканчиваясь строчкой и авторской подписью: «Вот с этими тремя мирами мы будем выяснять наши новые задачи в последующих книгах “Supremus’a”! Малевич» (данный текст не опубликован).

Из этого завершения следует, что текст предназначался для первого номера журнала “Supremus”, который отводился, по замыслу Малевича, проблемам кубизма; данный текст не имел отношения к произведению “Уста Земли и Художник”. Косвенным свидетельством самостоятельности двух работ, помещенных на лицевой и оборотной стороне первого листа, является следующее обстоятельство: сплошные плотные полоски туши, перекрывающие вымаранные автором слова в тексте для журнала “Supremus”, проступили на лицевой

стороне листа не очень качественной бумаги — и таким образом были полностью утрачены некоторые слова в произведении “Уста Земли и Художник” (т.е. внимание автора было сосредоточено на тексте о кубизме и поэтому был “забыт” и пострадал ранее написанный текст).

Посредине первого листа с началом строф “Уста Земли и Художник” Малевичем была проставлена цифра 1; на обороте этого же листа над текстом о кубизме — цифра 2, не принадлежащая руке художника и написанная позднее (на полях присутствует проба чернил, которыми исполнена цифра 2). На следующей странице с окончанием подписанного Малевичем текста о кубизме нумерации нет — это отдельный лист, заполненный с лицевой стороны лишь наполовину.

Вместе с тем отдельно от данных двух листов в архиве ФХЧ находится точно такой же по размерам и качествам лист разграфленной в клетку бумаги, с нумерацией на лицевой стороне 5, на обороте “6-я стр”. Характер текста, написанного тем же пером и тушью, что и первая страница работы “Уста Земли и Художник”, не вызывает сомнения в том, что это ее продолжение. Данное произведение принадлежит к кругу “литургий”, созданных во времена “Супремуса”; в силу его значимости в настоящей публикации воспроизводятся фрагменты на сохранившихся 1, 5, 6-й страницах рукописи.

После заключительных строчек 6-й страницы поставлен значок #, свидетельствующий о том, что Малевич продолжил текст — или предполагал его продолжить.

Следует также обратить внимание на стилистическую и образную близость данного произведения со статьей “Обрученные кольцом горизонта” из газеты “Анархия” (см.: Малевич, т. 1, с. 115–116).

Датируется около 1917 года.

...услышите душу раздирающий крик и <слв. утрачены>... — слова, заканчивающие строку, скрыты полосками туши, проступившей с оборота листа.

...ваш эстетизм ваша интимность... — после лакуны (отсутствуют страницы оригинала со 2-й по 4-ю) первая строка на 5-й странице рукописи.

"ДРОВА ПРИВЕЗЛИ"

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 81.

Название авторское, с авторскими кавычками.

Под заголовком "Дрова привезли" Малевичем была сделана более поздняя надпись из слова с предлогом: в печ<ать?>. Рукопись правилась Малевичем, три-четыре раза зачеркивались слова; особо большая правка оговорена ниже в примечании.

Датируется около 1917 года.

Зарубили пометки на старших... — в оригинале далее идут две строки, тщательно вымаранные Малевичем и не поддающиеся реконструкции.

"МИР НЕОБЪЯТАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ..."

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 82.

Архив ФХЧ.

В супрематической живописи Малевича с 1917 года появились полотна, где геометрические формы были подвергнуты "распылению", растворению в белом пространстве (К.Малевич. Супрематизм. 1917–1918. Холст, масло. 106 × 70,5 см. СМА).

Датируется около 1917 года.

"НО САМЫМ ИНТЕРЕСНЫМ ИЗ ВСЕГО СОЗДАННОГО..."

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 82.

Архив ФХЧ.

Судя по началу, это фрагмент, предполагавший более обширное, но оставшееся ненаписанным произведение.

Датируется около 1917 года.

"Я НАЧАЛО ВСЕГО..."

Печатается по изд.: Сарабьянов Д., Шатских А. С. 373–377.

Архив Малевича в СМА. Инв. № 6.

Впервые опубликовано Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 12–26.

На русском языке три фрагмента стихотворения (2, 3 и часть 4-й строфы) были опубликованы Геннадием Айги в библиофильском издании: Малевич К. По лестнице познания: Из неопубликованных стихотворений. М.: Гилея, 1991.

Тр.Андерсен датировал стихотворение предположительно 1915 годом; в русской публикации 1993 года стихотворение датировано предположительно началом 1920-х годов из-за неверно прочитанного по микрофишам графического орнаментального значка под первой частью, принятого публикатором за дату "1921"; ошибка была замечена при ознакомлении с оригиналом рукописи в архиве Малевича в СМА в мае 1996 года.

Надпись "1913 год", поставленная Малевичем в начале стихотворения, равно как и строчка "Под Я разумеется человек", судя по начертанию, появились позднее, нежели основной текст. Дату 1913 год Малевич объявлял, как известно, точкой отсчета в возникновении новой художественной системы, супрематизма. Сдвигом дат Малевич предполагал закрепить свой новаторский приоритет.

Датируется 1917–1918 годами.

"В ПРИРОДЕ СУЩЕСТВУЕТ ОБЪЕМ И ЦВЕТ..."

Печатается по изд.: Сарабьянов Д., Шатских А. С. 373–377.

Архив Малевича в СМА. Инв. № 7.

Впервые опубликовано Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 31–35.

Написано чернилами почти без помарок, по старой орфографии. В конце стихотворения помещена подпись автора.

Стихотворение состоит из 22-х частей, разделенных в рукописи графическими орнаментальными значками супрематического характера.

Сбоку на полях первого листа против второй части помещены строки:

"За счет вещи в целости
Мы построили в одно
Целое объем цвет и звук".

Тр.Андерсен издал его как прозаический текст, без соблюдения авторского ритмико-графического членения стихотворения. Публикатор датировал произведение предположительно 1916–1917 годом. Однако, судя по кануну "всецвета", эти белые стихи сопутствовали вхождению Малевича в белую стадию супрематизма, занявшее первую половину 1918 года; статьи из "Анархии" также перекликаются в лейтмотивах с данными строфами.

Датируется первой половиной 1918 года.

"НЕ ЗНАЮ УМЕНЬШИЛАСЬ ЛИ ЗЕМЛЯ..."

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С.103.

Архив ФХЧ.

В строфе варьируется излюбленный лейтмотив "отрыва от земли", находивший выражение во многих произведениях Малевича конца 1910-х годов.

Датируется 1918 годом.

"Я НАХОЖУСЬ В 17 ВЕРСТАХ ОТ МОСКВЫ..."

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 104–105.

Архив ФХЧ.

Произведение не закончено, последняя строка на листе заканчивается словами "я вызову", снятыми в данной публикации ("Все готовится встретить меня я вызову...").

Датировка авторская, 11 июля 1918 года.

"УЛЭ ЭЛЕ ЛЕЛ..."

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 106.

В сборнике "Поэзия" и в наст. изд. заумное стихотворение Малевича публикуется по машинописной копии статьи "Поэзия", подаренной Малевичем М.О.Гершензону, хранящейся в ФХЧ (опубликована в изд.: Малевич К. Поэзия. С. 124–130).

Как известно, данные строфы, написанные Малевичем, замыкали статью "О поэзии", опубликованную в журнале "Изобразительное искусство", 1919,

№ 1 (см. также: Малевич, т. 1, с. 149). Однако стихотворение в экземпляре Гершензона содержит авторскую правку, не учтенную в журнальной публикации статьи: черными чернилами Малевич переменил семь букв Е на Э. Первое слово четвертой строки также правлено Малевичем: ТИРО было изменено на ТИВО. В журнальной публикации все заумные слова были напечатаны как имена собственные, с большой буквы; в гершензоновском экземпляре, более точно передающим интенции автора, все слова стихотворения набраны на печатной машинке заглавными буквами.

Датируется 1918 годом.

“Я ИДУ...”

Печатается по факсимильному воспроизведению в литографированной кн. “О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А” (Витебск, 1919).

Датируется 1919 годом.

ХУДОЖНИК

Печатается по изд.: Сарабьянов Д., Шатских А. С. 377–380.

Архив Малевича в СМА. Инв. № 7.

Впервые опубликовано Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 9–11. Датировано публикатором предположительно 1915 годом.

Дата “1913 г. Июнь”, поставленная после заголовка стихотворения, использована Малевичем для преднамеренного сдвига времени создания стихотворения на более ранний срок.

Характер стихотворения, круг его тем и образов тесно соотнесены с витебскими трактатами Малевича начала 1920-х годов.

Датируется началом 1920-х годов.

...увидим как менялся мир в форме // и какие добавки увидели в нем теперь — в этих словах содержится ядро будущей малевичевской “теории прибавочного элемента в живописи”. Определение “добавки” использовалось Малевичем на раннем этапе создания теории, в годы преподавания в Витебске.

“ИДИТЕ ПО СТОПАМ МОИМ...”

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 111.

Архив Малевича в СМА. Инв. № 15.

Написано в период создания трактата “Из книги о беспредметности” (см. наст. изд.)

Датируется 1924 годом.

“ЦЕЛЬ МУЗЫКИ МОЛЧАНИЕ”

Печатается по изд.: Малевич К. Поэзия. С. 112.

Архив Малевича в СМА. Инв. № 30 (первый форзац “Записной книжки В. 1923”).

Впервые опубликовано Тр.Андерсеном в пер. на англ. яз. в изд.: Malevich, vol. IV, p. 8. Тр.Андерсен поместил эту строку как эпиграф ко всему четвертому тому, завершающему его публикацию трудов Казимира Малевича.

В 1923 году Малевич опубликовал свой последний манифест, “Супрематическое зеркало” (Жизнь искусств. Пг., 1923. № 20. 22 мая. С. 15–16; см. также: Малевич, т. 1, с. 273), где уравнял все явления мира с огромным Нулем. Иконический аналог этому манифесту составили одно или два пустых полотна, с тем же названием “Супрематическое зеркало”, показанные в рамках экспозиции Уновиса на петроградской “Выставке картин художников всех направлений 1918–1923”, открывшейся в мае 1923 года.

Строфа “Цель музыки молчание”, помещенная на пустом листе форзаца, лежит в русле философских взглядов Малевича тех лет.

Датируется серединой 1920-х годов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПИСЬМО К.С.МАЛЕВИЧА РЕДАКТОРУ “WASMUTH`S MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST”

Печатается по машинописи без правки (2 л. большого формата, третий экземпляр машинописи, лиловая копировальная лента).

Архив ФХЧ.

Неустановленным лицом в правом верхнем углу первого листа чернилами проставлено слово “копия”, в конце текста — дата и место: “Ленинград, 27/II.27 г.”. В указании года в дате допущена ошибка.

Данная машинопись представляет собой оригинал послания Малевича редактору журнала “Wasmuths Monatshefte für Baukunst” (см. ниже примеч.1) в рамках полемики о проблемах современной архитектуры. Письмо Малевича было опубликовано в “Wasmuths Monatshefte für Baukunst” (Берлин, 1928. № 4. С. 168–169); ему был предпослан отсутствующий в оригинале эпиграф: “Дитя творит новое и еще раз новое. Рихард Вагнер”.

Письмо Малевича в обратном переводе с немецкого языка было опубликовано в настоящем пятитомном Собрании сочинений в разделе «Полемика в “Wasmuths Monatshefte für Baukunst”» (1927–1928), где также был помещен перевод заметки архитектора Вальтера фон Фритшена (см.: Малевич, т. 2, с. 295–299).

Машинопись оригинала хранилась в архиве Н.И.Харджиева и стала доступной исследователям лишь в конце 20 века.

Название дано составителем.

Датируется 27 февраля 1928 года.

1. Издателем и главным редактором журнала “Wasmuths Monatshefte für Baukunst” был Вернер Хегеманн, журналист, архитектурный критик. Опубликовав письмо Малевича, В.Хегеманн сделал к нему “Примечание научного редактора” (см.: Малевич, т. 2, с. 299).

2. Доктор Лео Адлер (1891–1962) — архитектор и теоретик архитектуры. Сотрудничал с данным журналом и владел русским языком, переводил тексты Малевича на немецкий.

3. Имя и фамилию немецкого архитектора Вальтера фон Фритшена (Walter von Fritschen) Малевич транскрибирует по-русски как “Вальтер Фричен”. В данном письме авторское написание оставлено без изменений.

Заметка Вальтера фон Фритшена “Еще раз супрематическая архитектура” была помещена в изд.: “Wasmuths Monatshefte für Baukunst” (Берлин. 1927. № 12. С. 484–485). См.: Малевич, т. 2, с. 295–296.

4. В машинописи оставлен пропуск, в который, очевидно, была вписана по-немецки цитата из статьи Вальтера фон Фритшена. Данное выражение в

статье немецкого архитектора в свою очередь восходило к известному изречению Ф.Ницше: “В настоящем мужчине сокрыто дитя, которое хочет играть” (цитата из главы “О старых и молодых бабенках” в книге “Так говорил Заратустра” в переводе Ю.М.Антоновского).

5. На этом предложении заканчивается публикация в журнале “Wasmuths Monatshefte für Baukunst” (Берлин. 1928. № 4. С.168–169; см. также: Малевич, т. 2, с. 297–299).

6. Речь идет о статье “Живопись в проблеме архитектуры”, опубликованной в переводе на украинский язык в журнале “Новая генерация” (Харьков. 1928. № 2. С. 116–124; см.: Малевич, т. 2, с. 129–140).

7. Александр фон Ризен (1892–1964) — художник, переводчик, член семейства фон Ризенов, опекавших Малевича в Берлине; Александр фон Ризен был также переводчиком книги “Мир как беспредметность”, выпущенной Баухаузом в 1927 году (см.: Малевич, т. 2, с. 55–123, 312–329).

Список иллюстраций

На суперобложке: К.Малевич. “Страница 27”. Конец 1919. Фрагмент. Б., синие и коричневые чернила, перо, цветные карандаши. 26,3 × 16,2 см. Государственный музей современного искусства: Коллекция Г.Костакиса, Салоники, Греция.

На фронтисписе: Казимир Северинович Малевич. Май 1930 года. Фотография.

Казимир Северинович Малевич. Около 1915. Фотография. *С. 13*

К.Малевич. Деревня. Середина 1910-х годов. Б., карандаш. 13,4 × 10,4 см. ФХЧ. *С. 15*

К.Малевич. Кубофутуристическая композиция. Около 1914. Б., карандаш. 16 × 9 см. ФХЧ. *С. 36*

Первый лист рукописи «“Supremus”. Кубизм и футуризм». 1916. Б., черная тушь, перо, цветные карандаши. 33,6 × 22,5 см. ФХЧ. *С. 40*

К.Малевич. “Похоронное бюро”. Около 1914. Б., карандаш. 12 × 9,8 см. ФХЧ. *С. 55*

К.Малевич. Портрет московской дамы. 1914. Б., карандаш. 15,4 × 10,7 см. ФХЧ. *С. 61*

Лист рукописи “Ваши вопросы...”. 1918. Б., черная тушь, перо. 32 × 22 см. ФХЧ. *С. 90*

Первый лист статьи “Первым началом была бесконечность...”. Весна 1919. Машинопись с авторской правкой. Лист 34,1 × 21,7 см. ФХЧ. *С. 142*

К.Малевич. “Страница 27”. Конец 1919. Б., синие и коричневые чернила, перо, цветные карандаши. 26,3 × 16,2 см. Государственный музей современного искусства: Коллекция Г.Костакиса, Салоники, Греция. *С. 158*

К.Малевич. Рисунки-наброски на обороте последнего листа рукописи “О необходимости коммуны экономистов-супрематистов”. Конец 1919. Б., карандаш. 21,7 × 17,5 см. ФХЧ. *С. 161*

К.Малевич, Л.Лисицкий. Супрематизм. Эскиз занавеса. Конец 1919. Б., гуашь, акварель, карандаш. 45 × 62,5 см. Государственная Третьяковская галерея. *С. 162*

К.Малевич. Футуризм. Конец 1919. Литография. 15,5 × 9,7 см. Частное собрание. *С. 175*

К.Малевич. Формулы Супрематизма. 1923. Б., карандаш. 34,5 × 21,7 см. ФХЧ. *С. 201*

К.Малевич. Состояние живописи в 1924 году. График. 1924. Лист из “Записной книжки III. 1924”. Б., чернила, перо. Архив Малевича в СМА. Инв. № 32. *С. 256*

К.Малевич. “Как направит бытие сознание...”. Рисунки-графики. 1924. Лист из “Записной книжки III. 1924”. Б., чернила, перо. Архив Малевича в СМА. Инв. № 32. *С. 265*

К.Малевич. Кубофутуристическая композиция: рыба и пила (на обороте рисунка текст — “Мы провозглашаем пустоголовых...”). Около 1914. Б., карандаш. 16,3 × 10,8 см. ФХЧ. *С. 274*

К.Малевич. Графики: Империалистическое Государство, Государство-Коммуна, Мир как единство. Конец 1910-х — начало 1920-х годов. Б., карандаш. 11,3 × 17,8 см. ФХЧ. *С. 303*

Листы сценария «Художественно-научный фильм “Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы”». 1927. Б., коричневые и красные чернила, перо, кисть. 33 × 21 см. Частное собрание, Германия. *С. 308*

К.Малевич. Мать с младенцем и три фигуры. Начало 1930-х годов. Б., карандаш. 19,5 × 27,1 см. Частное собрание. *С. 341*

К.Малевич. Мистически-религиозный поворот формы. Около 1930. Б., карандаш. 22 × 17,8 см. Частное собрание, США. *С. 346*

К.Малевич. Три супрематические фигуры. Около 1930. Б., карандаш. 17,8 x 22 см. Частное собрание, США. *С. 348*

К.Малевич. Крестьянин, гроб, лошадь. Около 1932. Б., карандаш. 17,2 × 14 см. Частное собрание, США. *С. 353*

К.Малевич. Мистик. Около 1930. Б., карандаш. 34 × 21,5 см. ФХЧ. *С. 367*

К.Малевич. Человек на башне. Начало 1930-х годов. Б., карандаш. 15,3 × 15, 5 см. ФХЧ. *С. 372*

К.Малевич. Лежащая женщина с двумя играющими детьми (на другой стороне листа текст: “Загробной жизни не существует...”). Около 1908. Б., тушь, перо. ФХЧ. *С. 383*

К.Малевич. “Критика, вскормившая...”. Карикатура. 1913. Литография. 12,2 × 13,2 см. ФХЧ. *С. 384*

Лист с лозунгами-афоризмами. Около 1924 года. 8 × 21 см. ФХЧ. *С. 388*

К.Малевич. Будетляне. Около 1932. Б., акварель, тушь, кисть, перо. 8,4 × 12,5 см. Частное собрание. *С. 397*

Страница с выписками из Евангелия. 1924. Лист из “Записной книжки III. 1924”. Архив Малевича в СМА. Инв. № 32. *С. 401*

Страница с записью “Коммунизм есть сплошная вражда...”. Середина 1920-х годов. 17,8 x 11 см. Архив Малевича в СМА. Инв. № 16. С. *411*

К.Малевич. Две крестьянки и крестьянин. Около 1930. Б., карандаш. 19,4 × 22,4 см. ФХЧ. *С. 416*

К.Малевич. “I ю мане торъ...”. Середина 1910-х годов. Б., тушь, перо. 27,4 × 20,5 см. ФХЧ. *С. 421*

К.Малевич. Прографачник. Вторая половина 1910-х годов. Б., карандаш. 10,6 × 16,8 см. ФХЧ. *С. 422*

Лист рукописи “Меня распяли бранными словами...”. 1916. Б., тушь, перо. 32,7 × 21 см. ФХЧ. *С. 427*

К.Малевич. Супрематизм: ощущение тревоги. 1917. Б., карандаш. 20,7 × 17,3 см. ФХЧ. *С. 428*

К.Малевич. Мистик. Около 1932. Б., карандаш. 20,3 × 16,5 см. Частное собрание, США. *С. 442*

Автограф “Цель музыки молчание”. Около 1924. Форзац “Записной книжки В. 1923”. Б., карандаш. Архив Малевича в СМА. Инв. № 30. *С. 457*

А.И.Козельский. Посмертная маска К.С.Малевича. 1935. Гипс тонированный. 26 × 22 × 36,5 см. Государственный Русский музей. *609*

Именной указатель*

Агаджанова (Агаджанова-Шутко) Нина Фердинандовна (1889–1974) — сценарист, деятель кинематографии. *306*

Адлер Лео (1891–1962) — немецкий архитектор, теоретик архитектуры. *459*

Айвазовский Иван Константинович (1817–1900) — художник. *161, 286*

Александр III (1845–1894) — российский император. *73, 125, 134, 146*

Андреев Леонид Николаевич (1871–1919) — писатель, драматург. *384*

Архипов Абрам Ефимович (1862–1930) — художник. *333*

Астон Фрэнсис Вильям (1877–1945) — английский ученый-физик. *404, 405*

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942) — поэт. *384*

Барт Виктор Сергеевич (1887–1954) — художник. *282*

Бедный Демьян (псевдоним Придворова Ефима Алексеевича; 1883–1945) — поэт, писатель. *391*

Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) — художник, историк искусства, художественный критик. *51, 83, 112, 120, 121, 314–316, 324*

Бетховен Людвиг ван (1770–1827) — немецкий композитор. *122*

Богуславская Ксения Леонидовна (1892–1972) — художница, жена И.А.Пуни. *282*

Богуславский Михаил Соломонович (1886–1937) — партийный работник, публицист. *315*

* В Именном указателе приведены имена реальных исторических лиц, упомянутые лишь в разделах с текстами Малевича.

Брак Жорж (1882–1953) — французский художник. *268, 269, 395*

Браманте Донато (1444–1514) — итальянский архитектор и живописец Высокого Возрождения. *215, 243, 246*

Бродский Исаак Израилевич (1884–1939) — художник. *107*

Брюллов Карл Павлович (1799–1852) — художник. *324*

Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924) — поэт. *315, 384*

Будда (Буддха — просветленный, *санскрит*; эпитет Сиддхартхи Гаутамы; 623–544 до н.э. или на 60 лет позже) — основатель буддизма. *100, 164, 230*

Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) — художник, поэт. *333, 461–463*

Ван Гог Винсент (1853–1890) — голландский художник. *48, 97, 117, 143, 164, 166, 249, 252, 269*

Ван Дейк Антонис (1599–1641) — фламандский художник. *134*

Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856–1933) — художник. *384*

Ватто Антуан (1684–1721) — французский художник. *270*

Веласкез Диего (1599–1660) — испанский художник. *41, 270*

Вильгельм II Гогенцоллерн (1859–1941) — германский император, прусский король. *118, 124*

Вильсон Томас Вудро (1856–1924) — государственный деятель США. *73*

Владимир (Св. Владимир, Владимир Мономах; 1053–1125) — великий князь Киевский. *206, 211, 271, 272*

Войтоловский Лев Наумович (1876–1941) — писатель, критик. *314*

Врубель Михаил Александрович (1856–1910) — художник. *333*

Гамсун Кнут (настоящая фамилия Педерсен; 1859–1952) — норвежский писатель, драматург. *384*

Ган Алексей Михайлович (1893–1942) — художник, идеолог и теоретик конструктивизма, кинорежиссер. *197, 199*

Гимельфарб Борис Вениаминович (1880–1955) — критик, писатель, переводчик. *121, 122*

Гоген Поль (1848–1903) — французский художник. *60, 97, 117, 158, 164, 248, 249, 252, 269*

Гончарова Наталия Сергеевна (1881–1962) — художница. *282, 333*

Горький Максим (псевдоним Алексея Максимовича Пешкова; 1868–1936) — писатель. *384*

Горюшкин-Сорокопудов Иван Силыч (Силович) (1873–1954) — художник. *107*

Гри Хуан (1887–1927) — испанский художник. *268*

Гуро Елена Генриховна (1877–1913) — художница, поэт. *462*

Гучков Александр Иванович (1862–1936) — политический деятель. *73*

Дмитриев-Оренбургский Николай Дмитриевич (1837–1898) — художник. *332*

Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) — писатель. *77, 137–138*

Древин (Древинь, Древиньш) Александр (Рудольф) Давидович (1889–1938) — художник. *250, 252*

Дробнис Я.Н. (1891–1937) — партийный деятель. *313, 314*

Ежекевич И. — журналист, литератор. *107*

Ермолаева Вера Михайловна (1893–1937) — художница. *157*

Жуковский Станислав Юлианович (1873–1944) — художник. *332*

Зданевич Илья Михайлович (1894–1975) — литератор, художник. *282*

Зевин Лев Яковлевич (1903–1942) — художник. *253*

Зигфрид — см.: Старк Эдуард Александрович.

Иванов Сергей Васильевич (1864–1910) — художник. *333*

Иловайский Дмитрий Иванович (1832–1920) — историк. *114–115*

Иоанн Богослов (1 в. н.э.) — апостол Иисуса Христа. *206, 403*

К.М. — см.: Малевич Казимир Северинович.

Керенский Александр Федорович (1881–1970) — политический деятель. *80, 114, 134*

Клюн Иван Васильевич (настоящая фамилия Клюнков; 1873–1943) — художник. *268, 282*

Коваленко П. — партийный публицист, автор “Книжки политической грамоты”. *412*

Коган Нина Осиповна (Иосифовна) (1889–1942) — художница. *157*

Кончаловский Петр Петрович (1876–1956) — художник. *254–267, 333*

Корзухин Алексей Иванович (1835–1894) — художник. *332*

Коро Камиль (1796–1875) — французский художник. *255, 258*

Коровин Константин Алексеевич (1861–1939) — художник, педагог. *333*

Крамской Иван Николаевич (1837–1887) — художник. *332*

Крученых Алексей Елисеевич (1886–1968) — поэт. *64, 69, 78, 79, 118, 203, 204, 461, 462*

Крымов Николай Петрович (1884–1958) — художник. *333*

Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878–1968) — художник. *333*

Куприн Александр Васильевич (1880–1960) — художник. *333*

Курбе Гюстав (1819–1877) — французский художник. *83, 97, 117, 258*

Кустодиев Борис Михайлович (1878–1926) — художник. *384*

Лаврский Николай (псевдоним Николая Ф. Барановского; ум. после 1920) — критик, искусствовед, библиограф. *314*

Ларионов Михаил Федорович (1881–1964) — художник. *282, 333*

Ле Фоконье Анри (1881–1946) — французский художник. *249, 254*

Лебедев-Полянский Павел Иванович (1881–1948) — критик, литературовед. *115*

Леже Фернан (1881–1955) — французский художник. *268*

Лемох Карл (Кирилл) Викентьевич (1840–1910) — художник. *332*

Ленин Владимир Ильич (настоящая фамилия Ульянов; 1870–1924) — политический и государственный деятель. *206, 209, 210–215, 219–227, 229, 230, 233, 236, 237, 239, 243, 362, 366, 368, 369, 390–392, 406*

Лентулов Аристарх Васильевич (1882–1943) — художник. *333*

Лисицкий Эль (Лазарь Маркович; 1890–1941) — художник, дизайнер. *157*

Литовченко Александр Дмитриевич (1835–1890) — художник. *332*

Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) — партийный и общественный деятель, литератор, художественный критик. *390–392*

Лютер Мартин (1483–1546) — основатель немецкого протестантизма. *236, 408*

Магомет (устаревшая транскрипция имени Мухаммеда; около 570–632) — основатель ислама. *100, 230, 236, 393, 408*

Маковский Константин Егорович (1839–1915) — художник. *332, 333*

Малевич Казимир Северинович (1879–1935). *62, 79, 94, 103, 109, 113, 139, 141, 157, 166, 187, 200, 249, 299, 319, 337, 374–376, 388, 390, 392, 393, 416, 453, 461–464*

Малявин Филипп Андреевич (1869–1940) — художник. *333*

Мане Эдуард (1832–1883) — французский художник. *97*

Мануйлов Александр Аполлонович (1861–1929) — журналист, издатель газеты «Речь», министр просвещения во Временном правительстве. *122*

Маринетти Филиппо Томазо (1876–1944) — итальянский литератор. *203*

Маркс Карл (1818–1883) — основоположник научного коммунизма. *163, 164, 166, 292, 392, 393*

Матисс Анри (1869–1954) — французский художник. *249, 254*

Матюшин Михаил Васильевич (1861–1934) — художник, музыкант, теоретик. *78, 79, 461, 462*

Машков Илья Иванович (1881–1944) — художник. *256, 333*

Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930) — поэт. *249, 462*

Менделеев Дмитрий Иванович (1834–1907) — ученый-химик. *353*

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865–1941) — писатель, драматург, поэт. *51, 83, 120, 138, 314–316*

Метценже Жан (1883–1956) — французский художник. *249*

Милле Жан Франсуа (1814–1875) — французский художник. *83, 117*

Милюков Павел Николаевич (1859–1943) — историк, публицист, политический и общественный деятель. *72, 73, 112, 120*

Мите — немецкий ученый-физик. *405*

Моисей (13 в. до н.э.?) — согласно библейским преданиям, предводитель израильских племен. *68, 73, 158, 348, 367, 368*

Моклер Камиль (1872–1945) — французский литератор. *302*

Моне Клод (1840–1926) — французский художник. *117, 166, 270, 291*

Моргунов Алексей Алексеевич (1884–1935) — художник. *282*

Морозов Александр Иванович (1835–1904) — художник. *332*

Нагаоки Х. — японский ученый-физик. *405*

Наполеон I Бонапарт (1769–1821) — французский император. *80*

Некрасов Николай Алексеевич (1821–1878) — поэт. *263, 391*

Нерон (37–68 гг. н.э.) — римский император. *53, 243*

Николай II (1868–1918) — российский император. *162*

Нино — см.: Агаджанова Нина Фердинандовна.

Норов Н. — партийный деятель и публицист. *122*

Олег Вещий (ум. 912) — древнерусский князь. *264*

Осоргин Михаил Александрович (настоящая фамилия Ильин; 1878–1942) — писатель. *122*

Оствальд Вильгельм Фридрих (1853–1932) — немецкий ученый-физхимик, философ. *412*

Павел (ум. около 65 г. н.э.) — апостол Иисуса Христа. *399–403*

Павлов Иван Петрович (1849–1936) — ученый-физиолог. *394*

Палладио Андреа (1508–1580) — итальянский архитектор. *215, 246*

Пастернак Леонид Осипович (1862–1945) — художник. *333*

Перикл (ок.490–429 гг. до н.э.) — древнегреческий общественный и политический деятель. *265, 267, 288*

Петр (настоящее имя Симон; ум. около 65 г. н.э.) — апостол Иисуса Христа. *215*

Пикассо Пабло (1881–1973) — художник Парижской школы, испанец по происхождению. *97, 117, 249, 253, 254, 268, 269, 307, 395, 412*

Пилат (Понтий Пилат) — римский прокуратор Иудеи в 26–36 гг. н.э. *122*

Плеханов Гергий Валентинович (1856–1918) — политический деятель. *206, 242, 243, 272*

Плешаков Владимир Сергеевич (1891–1942) — художник. *328, 336*

Попова Любовь Сергеевна (1889–1924) — художница. *47, 249, 282*

Преображенский Евгений Александрович (1886–1937) — партийный и общественный деятель, литератор, журналист. *207, 210, 219, 222, 241*

Пуни Иван Альбертович (1892–1956) — художник. *249, 282*

Пунин Николай Николаевич (1888–1953) — историк искусства, художественный критик. *110*

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) — поэт. *243, 314, 316*

Рамзес II — египетский фараон в 1317–1251 гг. до н.э. *53, 146*

Рафаэль Санти (1483–1520) — итальянский художник и архитектор. *42, 44, 53–55, 109, 150–153, 165, 215, 259, 304, 427*

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) — голландский живописец, рисовальщик, офортист. *242, 243, 255, 256, 270, 287, 291, 305, 412*

Ренуар Пьер Огюст (1841–1919) — французский художник. *256, 258, 270*

Репин Илья Ефимович (1844–1930) — художник. *384, 412*

Ризен Александр фон (1892–1964) — немецкий художник, переводчик. *460*

Рождественский Василий Васильевич (1884–1963) — художник. *259, 333*

Розанова Ольга Владимировна (1886–1918) — художница. *52, 118, 121, 249, 282*

Романов — помещик. *419*

Рославец Николай Андреевич (1880/81–1944) — композитор, педагог. *290*

Ротшильд Майер Амшель (1744–1812) — немецкий банкир, основатель финансовой династии. *166*

Рубенс Питер Пауль (1577–1640) — фламандский живописец. *127, 128, 134, 151–153, 242, 255, 258, 259, 304, 305, 412*

Рублев Андрей (ок.1360 — ок.1430) — древнерусский иконописец. *268, 304*

Рябушинский Николай Павлович (1876–1951) — меценат, коллекционер. *281*

Сабанеев Леонид Леонидович (1881–1968) — музыковед, композитор. *290–299*

Савинов Александр Иванович (1881–1942) — художник. *336*

Сапунов Николай Николаевич (1880–1912) — художник. *333*

Саския фон Уленбург, в замужестве Рембрандт — жена Рембрандта. *304*

Сезанн Поль (1839–1906) — французский художник. *35, 43, 48, 97, 107, 117, 164, 166, 248, 249, 252, 253, 254–256, 259–261, 269, 270, 284, 287, 295, 412*

Серов Валентин Александрович (1865–1911) — художник. *151, 333*

Сидоров Алексей Алексеевич (1891–1978) — историк искусства, художественный критик. *412*

Слободянюк-Подолян Стефан Иванович — художник. *330*

Сократ (470/69–399 гг. до н.э.) — древнегреческий философ. *205*

Сомов Константин Андреевич (1869–1939) — художник. *384*

Сосновский Лев Семенович (1886–1937) — партийный деятель, публицист. *313–316*

Станиславский Константин Сергеевич (настоящая фамилия Алексеев; 1863–1938) — режиссер, актер, теоретик театра, педагог. *163*

Старк Эдуард Александрович (1874–1942) — театральный критик, историк театра. *122*

Стефенсон (Стивенсон) Джордж (1781–1848) — английский конструктор и изобретатель. *276, 370*

Струве Петр Бернгардович (1870–1944) — политический деятель. *315*

Судейкин Сергей Юрьевич (1882–1954) — художник. *333*

Таиров Александр Яковлевич (1885–1950) — театральный режиссер. *138–139*

Татлин Владимир Евграфович (1885–1953) — художник. *249, 282*

Тициан Вечеллио (1476/7 или 1480-е–1576) — итальянский живописец. *134, 149, 152, 242, 255, 258, 270*

Толстой Лев Николаевич (1828–1910) — писатель. *64, 69, 314, 316*

Трепов Дмитрий Федорович (1855–1906) — государственный деятель. *120*

Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) — писатель. *263*

Удальцова Надежда Андреевна (1886–1961) — художница. *47, 248–252, 282*

Устинов Георгий Феофанович (1888–1932) — писатель, критик. *112–115, 117*

Уткин Петр Саввич (1877–1934) — художник. *333*

Фальк Роберт (Роман) Рафаилович (1886–1958) — художник. *253, 256, 258–260, 269, 270, 333*

Фидий (2–3-я четверть 5 в. до н.э.) — древнегреческий архитектор, скульптор, живописец. *53, 60, 109, 117, 134, 147, 243*

Франс Анатоль (псевдоним, настоящее имя Анатоль Франсуа Тибо; 1844–1924) — французский писатель. *384*

Фритшен Вальтер фон — немецкий архитектор. *459*

Фриче Владимир Максимович (1870–1929) — литературовед, художественный критик, теоретик искусства, общественный деятель. *112–116, 121*

Фричен Вальтер — см. Фритшен Вальтер фон.

Хеопс — египетский фараон IV династии (27 в. до н.э.). *49, 123, 215*

Хлебников Велимир (Виктор Владимирович; 1885–1922) — поэт. *202–205, 461, 462*

Хокусай Кацусика (1760–1849 или 1870) — японский художник. *291*

Христос Иисус. *68, 73, 92–94, 100, 113, 114, 120, 124, 147, 158, 164, 165, 207–209, 211–213, 219, 221, 222, 224, 226, 227, 230, 236, 305, 348, 366, 374, 394, 400–403, 443–445, 449*

Шагал Марк Захарович (1887–1985) — художник. *157, 253*

Шаляпин Федор Иванович (1873–1938) — певец. *165*

Шарден Жан-Батист Симеон (1699–1779) — французский художник. *270*

Шелдон — американский ученый-физик. *405*

Шишкин Иван Иванович (1832–1898) — художник. *161, 286, 412*

Шопен Фридерик (1810–1849) — польский музыкант и композитор. *122*

Шопенгауэр Артур (1788–1860) — немецкий философ. *91, 390*

Щукин Сергей Иванович (1854–1936) — фабрикант, коллекционер. *248*

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948) — кинорежиссер. *306*

Эйнштейн Альберт (1879–1955) — немецкий физик. *192*

Экстер Александра Александровна (1882–1949) — художница. *78, 138–139, 249, 282*

Эль Греко (Теотокопули Доменико; 1541–1614) — испанский художник. *270*

Энгр Жан Огюст Доминик (1780–1867) — французский живописец, рисовальщик. *256, 258*

Эссен Эдуард Эдуардович (1879–1931) — художник-архитектор. *336, 412*

Юон Константин Константинович (1875–1958) — художник, педагог. *248*

Юшкевич Семен Соломонович (1868–1927) — писатель. *138*

Якерсон Давид Аронович (1897–1946) — скульптор, художник. *157*

Halle (Халле Фаннина) — австрийская общественная деятельница, литератор. *285*

Принятые сокращения и аббревиатуры

Малевич, т. 1:

Собрание сочинений Казимира Малевича в пяти томах. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 / Общая ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. А.С.Шатских; Раздел “Статьи в газете «“Анархия” (1918)»: Публ., состав., подгот. текстов и коммент. А.Д.Сарабьянов. М.:Гилея, 1995

Малевич, т. 2:

Собрание сочинений Казимира Малевича в пяти томах. Т. 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930 / Сост., предисл., ред. переводов, коммент. Г.Л.Демосфенова; Научная ред. А.С.Шатских. М.: Гилея, 1998

Малевич, т. 3:

Собрание сочинений Казимира Малевича в пяти томах. Т .3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К.С.Малевича к М.О.Гершензону (1918–1924) / Сост., публ., вступ. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А.С.Шатских. М.: Гилея, 2000

Малевич, т. 4:

Собрание сочинений Казимира Малевича в пяти томах. Т. 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов. С приложением переписки К.С.Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925) / Сост., публ., вступ. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А.С.Шатских. М.: Гилея, 2003

Малевич К. Поэзия:

Малевич К. Поэзия / Сост., публ., вступ. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А.С.Шатских. М.: Эпифания, 2000

Сарабьянов Д., Шатских А.:

Сарабьянов Д.В., Шатских А.С. Казимир Малевич: Живопись. Теория. М.: Искусство, 1993

Эксперимент-5:

Experiment / Эксперимент. A Journal of Russian Culture. Vol. 5 <Журнал по русской культуре. Т. 5>. Из архива Николая Ивановича Харджиева, хранящегося в Культурном фонде "Центр Харджиева-Чага" при Музее Стеделийк в Амстердаме / Под ред. М.Конекни, И.Меньшовой, Дж.Боулта. Los Angeles: Institute of Modern Russian Culture, 1999

Б. — бумага

Всерабис (Рабис) – Всероссийский союз работников искусств (Союз работников искусств)

ГИИИ — Государственный институт истории искусства, Ленинград (Санкт-Петербург)

Гинхук — Государственный институт художественной культуры, Петроград-Ленинград (Санкт-Петербург)

Инхук — Институт художественной культуры, Москва

ИЗО — Отдел изобразительных искусств Наркомпроса

ил. — иллюстрация

Инв. — инвентарный

л. — лист

Наркомпрос — Народный комиссариат по просвещению

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

СМА — Стеделийк Музеум, Амстердам, Нидерланды

ФХЧ — Культурный фонд "Центр Харджиева-Чаги" при Стеделийк Музеуме, Амстердам, Нидерланды

Malevich, vol. I, vol. II, vol. III, vol. IV:

Andersen, Troels, ed. K.S.Malevich: Essays on Art. Copenhagen: Borgen, 1968–1978. 4 vol. Vol. I, 1915–1928, and vol. II, 1928–1933 (1968); vol. III, The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings, 1922–25 (1976); vol. IV, The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings, 1913–33 (1978).

Послесловие к пятитомнику Казимира Малевича

Оригинальный текст Казимира Малевича в последний раз появился на родине в 1930 году, на Западе — в 1928-м; затем последовало долгое забвение[1].

Первая после многолетнего перерыва книга под авторским именем Малевича вышла в 1959-м на английском языке — в Чикаго был выпущен перевод баухаузовского издания. Инициатором публикации был архитектор и градостроитель Людвиг Хильберсаймер (L.Hilberseimer; 1885–1967), знавший супрематиста по встречам в Берлине; личность русского художника произвела на него глубокое впечатление[2].

Огромный пиетет перед Малевичем испытывал и один из его берлинских опекунов, Ганс фон Ризен (1890–1969); помимо сохранения архива, оставленного художником на попечение семейства фон Ризенов, он предпринял беспримерный труд по переводу и изданию философского сочинения "Супрематизм. Мир как беспредметность". Впервые выпущенное в 1962 году, оно было переиздано в Германии в 1989-м — и до сих пор это единственный перевод главного трактата на другой язык.

1. В СССР последней была статья "Архитектура, станковая живопись и скульптура", изданная в киевском альманахе "Авангард" в 1930 году (см.: Малевич, т. 2, с. 274–280). С формальной точки зрения тексты Малевича появились еще в 1933 году — однако это была перепечатка ранних деклараций. См.: Манифесты К.С.Малевича // Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация / Сост. И.Маца и Л.Ремпель. М.; Л., 1933. С. 114–115. В Европе последним оригинальным текстом было «Письмо К.С.Малевича редактору "Wasmuth's Monatshefte für Baukunst"», опубликованное в четвертом номере этого издания за 1928 год (см.: Малевич, т. 2, с. 297–299; Малевич, т. 5.). С формальной точки зрения тексты Малевича в Европе также появились еще один раз позже, в 1937 году, — это были перепечатки-выдержки из второй части баухаузовской книги, приведенные в публикации, посвященной памяти художника; см.: Suprematismus. Aus den Schriften 1915–1925 (Malewitsch in memoriam) // Plastique. Paris; New York, 1937. N 1. S.3.

2. Malevich Kasimir. The Non-Objective World. Chicago: Paul Theobald and Company, 1959. (Introduction by L.Hilberseimer: p. 7–9.)

Драматическая история России в 20 веке привела к тому, что основоположником специальной дисциплины, малевичеведения, стал не отечественнный, а зарубежный историк искусства, датчанин Троэльс Андерсен, родившийся спустя годы после смерти великого мастера. В начале 1960-х молодой иностранец, проходя стажировку в Москве, познакомился с творчеством Малевича. С тех пор десятилетия и десятилетия его жизни были отданы изучению и пропагандированию наследия русского авангардиста. Под руководством ученого было осуществлено издание текстов Казимира Малевича на датском языке в 1963 году; оно легло в основу расширенной публикации на английском языке — первый том собрания сочинений супрематиста появился в 1968 году, выпуск четвертого состоялся в 1978-м. Образцовый каталог-резоне берлинской выставки Малевича 1927 года, подготовленный Тр.Андерсеном, стал, как известно, своеобразной “Библией малевичеведов”[3].

Знаменательно, что в деле издания трудов Малевича существовала определенная преемственность, поскольку Ганс фон Ризен консультировал Троэльса Андерсена, делясь с ним знаниями и воспоминаниями. Преклонение обоих перед великим художником и любовь к русской культуре выразились в красноречивом жесте: Ганс фон Ризен и Троэльс Андерсен переписывались друг с другом — по предложению первого — на безукоризненном русском языке.

До томов Тр.Андерсена ученые-слависты были вольны полагать, что обе немецкие книги с ключевой фразой в названии “Мир как беспредметность”[4] стоят в ряду сочинений других великих модернистов 20 века, литературные и теоретические работы которых служили факультативным дополнением к пластическому творчеству. Количество опубликованных Тр.Андерсеном текстов, аннотированный список архивных рукописей, приведенный в научном аппарате, а также сведения о пропаже бóльшей части рукописей прояснили масштаб огромного труда Малевича в сфере словесности.

На книгах датского исследователя во многом базировались другие публикации европейских деятелей, издававших работы Малевича в переводе на иные языки.

3. Andersen Tr. Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introduction to his work. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.

4. Книга, выпущенная в Баухаузе в 1927 году, имеет титул “Die Gegenstandslose Welt”; книга, изданная Гансом фон Ризеном в 1962, — “Suprematismus. — Die Gegenstandslose Welt”. Сходство названий приводило к тому, что эти книги иногда числились двумя последовательными изданиями одного и того же труда (см.: Malewitsch. Suetin. Tschaschnik / Autor des Kataloges Wassili Rakitin. Köln: Galerie Gmurzynska, 1992. S. 280).

В СССР за многие десятилетия единственной цельной репрезентацией текстов Малевича стала публикация его писем к М.В.Матюшину, осуществленная Е.Ф.Ковтуном (1928–1996) и появившаяся в 1976 году в научно-ведомственном бюллетене "Ежегодник отдела рукописей Пушкинского Дома на 1974 год". Тогда же на русском языке, но за пределами СССР вышли автобиографические заметки художника, подготовленные к печати Н.И.Харджиевым[5].

Московский историк искусства Л.А.Жадова (1927–1981) много лет собирала и исследовала материалы, связанные с жизнью и творчеством Малевича. Ее первопроходческая книга после ряда проволочек была издана в 1978 году в Германской Демократической Республике — в толстом томе нашлось место и манифестам художника[6].

Исправляя допущенную оплошность, нам хотелось бы выразить запоздалую благодарность безвременно ушедшей Ларисе Алексеевне Жадовой и повиниться в том, что второй том настоящего Собрания сочинений не был посвящен ее памяти, хотя практически все опубликованные в нем материалы происходили из исследовательской лаборатории и архива ученого.

Художественно-общественный бум вокруг наследия Казимира Малевича начался в окрестностях его 100-летнего юбилея. В обстоятельных каталогах разнообразных зарубежных выставок печатались высказывания живописца-теоретика, отдельные публикации работ появлялись в сборниках и научных изданиях. Их было немало — однако автор послесловия к Собранию сочинений не ставит целью дать полный обзор публикаций трудов Малевича в 20 веке, оставляя за собой право акцентировать лишь главные, узловые моменты[7].

"Малевичевская индустрия" на Западе, окрепшая в конце 1970-х — начале 1980-х годов, получила мощный импульс от на-

5. Малевич К. Главы из биографии художника / Предисл., ред. и коммент. Н.Харджиева // Харджиев Н., Матюшин М., Малевич К. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 87–102.

6. Shadowa, Larissa. Suche und Experiment: Aus der Geschichte der russischen und sowietischen Kunst zwischen 1910 und 1930. Dresden: Verlag der Kunst, 1978. Книга Л.А.Жадовой была посвящена творчеству Казимира Малевича, но в ГДР, стране социалистического лагеря, выносить имя художника-"формалиста" на обложку и титул поостереглись; книга вышла под названием "Пути и поиски: из истории русского и советского искусства 1910–1930-х годов". Лишь в переиздании на английском языке книге возвратили правильное первоначальное название; см.: Zhadova, Larissa. Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910–1930. London: Thames and Hudson, 1982.

7. Наиболее полный свод всех опубликованных в 1923–1993 годах текстов Малевича на Западе составлен Барбарой Херрман. См.: Herrmann B. Bibliographie // Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung. Köln: Museum Ludwig Köln und DuMont Buchverlag, 1995. S. 256–267.

чавшейся вскоре в СССР перестройки.На гребне этого процесса, в 1988 году, состоялась первая после 1929–1930 годов монографическая выставка Казимира Малевича на родине, в Государственной Третьяковской галерее, сопровождавшаяся обстоятельным каталогом[8]. Она положила начало широкому признанию художника в России.

Общественный резонанс выставки помог редактору издательства “Искусство” Т.И.Володиной убедить начальство в необходимости заказать книгу о творчестве великого авангардиста. Вскоре рукопись поступила в редакцию: обширная монография о Малевиче-художнике была написана Д.В.Сарабьяновым, автор настоящих строк подготовил к публикации его теоретическое наследие.

Распад СССР и последующие события, однако, не давали надежды на выход книги в “Искусстве”, сданной в набор в мае 1991-го; и все же она появилась в начале 1993 года.

В отделе теоретического наследия этой монографии было помещено более полутора десятков обширных текстов Малевича — из них бóльшая часть была издана по факсимильным воспроизведениям рукописей на микрофишах СМА[9], подаренных Д.В.Сарабьянову американским профессором Шарлоттой Дуглас. В научном аппарате, разделе “Библиография. Статьи и книги Казимира Малевича, опубликованные при жизни художника (составитель А.Шатских)”, был приведен список сочинений, появившихся и на родине, и за рубежом.

Трудно было себе даже представить тогда, что именно этот список станет перечнем работ в Содержании первого тома настоящего Собрания сочинений (1995; тексты, увидевшие свет при жизни художника на русском языке) и второго тома (1998), где опубликованы произведения, переведенные на другие языки.

Философское и литературное наследие Малевича почти до конца 20 века представлялось ушедшей под воду Атлантидой, оставившей на поверхности некий архипелаг в виде отдельных трудов. Это представление разделял и автор настоящих строк в начале 1990-х годов.

8. Казимир Малевич. 1878–1935: Каталог выставки. Москва, Ленинград, Амстердам, 1988–1989.

9. Kasimir Malevich Archive. Stedelijk Museum, Amsterdam. Handwritten texts. Typewritten texts. Notebooks. IDC Microedition Nr.1–46*. Zug: Inter Documentation Company AG, 1980.

В ходе работы и в результате неожиданной материализации огромного массива рукописей Малевича картина на сегодняшний день складывается совершенно другая, о чем ниже.

Малевич собирался в Европу всерьез и надолго: он вывез с собой, не разбирая и не селекционируя, весь архив, скопившийся у него к марту 1927 года. К такому выводу позволяет прийти состав архива, оставленного в Берлине и хранящегося ныне в СМА. Некоторые машинописи имеют здесь дубли; присутствуют выпавшие неизвестно откуда разрозненные окончания; наличествует большое количество вырезок дореволюционных газетных статей с рецензиями на выставки левых художников; приложены толстые записные книжки, неразлучные спутницы жизни Малевича в середине 1920-х годов, — в них на форзацах и на отдельных листах записаны телефоны, адреса, названия лекарств и другие бытовые околичности.

По сути дела, Казимир Малевич оставил в Германии "капсулу времени" — но, в отличие от Энди Уорхола, изобретателя помесячных концептов, законсервировал свою жизнь в рукописях и документах за полтора десятка лет. Широкоизвестная записка ("В случае смерти моей или безвыходного тюремного заключения..."), второпях приложенная к берлинской "капсуле", дает знать, что Малевич-интуитивист понимал потенции своего акта.

Художник, над которым все более и более сгущались тучи, в Европу постарался вывезти почти все бумаги, что были в его распоряжении. Однако в СССР рукописи Малевича, созданные до марта 1927 года, хранились не только у него.

Значительная часть находилась в распоряжении М.В.Матюшина и Эль Лисицкого. Оба были издателями супрематиста: первый в 1913–1916 годах, второй — с 1919 по 1924 год. Какая-то часть работ осела у Мечислава Севериновича Малевича (1882–1962), доверенного лица старшего брата. Пласт материалов имелся у преданных учеников и сотрудников, Н.М.Суетина (1897–1954) и А.А.Лепорской (1900–1982) — у них же сосредоточилось немало работ, созданных Малевичем в 1927–1933 годах. После смерти художника некоторое количество рукописей оставалось у его вдовы, Н.А.Малевич, урожденной Манченко (1902–1990).

Сведения о том, что рукописное наследие Малевича в основном погибло при его аресте осенью 1930 года, исходило прежде всего от А.А.Лепорской, рассказывавшей в свои поздние годы об акциях со стороны сотрудников ОГПУ

("мешок рукописей унесли") и членов семейства ("в печке сожгли много рукописей"). Базирующиеся на словах ученицы и сподвижницы, эти данные о гибели текстов находили место и в публикациях исследователей.

Не подвергая свидетельства А.А.Лепорской сомнению — к примеру, до нас не дошли русские оригиналы статей для украинского журнала "Новая генерация", а они перепечатывались женой, профессиональной машинисткой, явно не в одном экземпляре, — следует все же со всей определенностью сказать, что до конца 20 века никто не обладал полнотой информации о целокупном философско-литературном наследии Малевича, поскольку части его хранились в разных местах.

Самая большая из них и по сей день — архив Малевича в СМА. О его величине и составе вряд ли имела исчерпывающее представление Лепорская — она была художницей, а не исследователем-архивистом, и активно вела собственную творческую жизнь до преклонного возраста. Хранительница художественного наследия и немалого архива, Лепорская никогда не преследовала цель сосредоточить бумаги и документы великого учителя только у себя — в силу этого она не была осведомлена о количественных параметрах, к примеру, собрания Матюшина, Эль Лисицкого или Мечислава Малевича. Анна Александровна, как представляется, проецировала состояние своего собственного собрания на общую картину наследия Малевича.

Второй по величине массив рукописей и документов Малевича скрывался среди потайных сокровищ литературоведа и собирателя Н.И.Харджиева (1903–1996), с 1993 года жившего в Амстердаме. О грандиозности харджиевского архива вплоть до его смерти не знала ни одна живая душа — кроме, естественно, лиц, помогавших вывозить архив на Запад. Фонд, образованный в последние месяцы жизни престарелого ученого, после ряда неприглядных скандалов получил убежище в СМА. Тогда-то и появилась возможность ознакомиться с общими контурами малевичевской части архива. Однако восторг исследователей сильно омрачает знание о том, что немало рукописей и документов похоронено на долгие годы в РГАЛИ[10], а некоторая часть бумаг — неизвестно как, неизвестно кем, не-

10. Остановленная при вывозе в 1994 году российской таможней часть архива Н.И.Харджиева поступила в Российский государственный архив литературы и искусства; в том же году владелец архива распорядился закрыть эту часть для исследователей на 25 лет.
В октябре-декабре 1998 года автор настоящих строк проводил экспертизу б. собрания Н.И.Харджиева в РГАЛИ по заказу Министерства культуры Российской Федерации. По правилам РГАЛИ разрешалось только визуальное ознакомление с рукописями, однако и оно обеспечило общее представление о количестве и значимости бумаг, связанных с именем Малевича.

известно где изъятая из общего состава — бродит неведомо в каких краях (равно как неведомо, где таится та часть архива Малевича, которая поступила после смерти вдовы художника и ее сестры от их наследников в собрание лопнувшего российского банка “Менатеп”).

Автору настоящих строк посчастливилось ознакомиться с объемами малевичевского рукописного наследия в СМА, Фонде Харджиева-Чаги, б.собрании А.А.Лепорской[11], РГАЛИ, Отделе рукописей Пушкинского Дома, Отделе рукописей Русского музея, архиве Третьяковской галереи и в частных собраниях, чьи владельцы пожелали остаться неизвестными. Накопленные в ходе исследований знания позволяют с ответственностью утверждать, что словесность Малевича сохранилась практически в исчерпывающей полноте.

Данное обстоятельство, как представляется, открывает перед малевичеведением новые перспективы. Можно не домысливать, не реконструировать и не придумывать — лучше всего опубликовать и изучить.

В пяти томах настоящего Собрания сочинений помещено около двухсот произведений, в том числе первое полное издание главного философского текста Малевича, “Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой” (далее “Вечный покой”). Из объемных рукописей за пределами Собрания остались витебские трактаты из СМА “Производство как безумие” (ок. 1920), “Супрематизм. Мир как беспредметность, или Живописная сущность” (1921, далее “Живописная сущность”), “Книга об импрессионизме” (условное название, б.собрание Н.И.Харджиева, ныне РГАЛИ). Многостраничные рукописи с вариативными названиями, основанными на ключевом словосочетании “Супрематизм как беспредметность”, имеют место в записных книжках в СМА. Примечательная записная книжка с немалым количеством текстов разнообразной длины входила в б.собрание А.А.Лепорской.

Несмотря на наличие нескольких больших неопубликованных рукописей, настоящее Собрание сочинений имеет репрезентативный характер в силу особенностей мышления и письменных навыков Казимира Малевича.

11. Тр.Андерсен щедро делился своими знаниями о составе этого архива, многие рукописи из которого были им опубликованы; кроме того, фотокопии материалов б. архива А.А.Лепорской находятся в частном собрании, США.

Конституционная черта философских сочинений художника, не раз проанализированная во вступительных статьях к третьему и четвертому томам, заключается в вариативности доказательств основных положений, выработанных живописцем-философом в конце 1910-х — начале 1920-х годов. В его рассуждениях о беспредметности как таковой "темой <был> всё один и тот же вопрос, другими, может быть, словами рассказанный..."[12].

"Другими словами" были "рассказаны" в рукописях "Производство как безумие" и "Живописная сущность" те положения, что наиболее отшлифованную форму нашли в "Вечном покое" (3-й том), а затем в трактатах с дробями (4-й том).

Ведущая идея художественной педагогики и "художественной науки" Малевича со всем сонмом доказательств и описаний экспериментов получила полновесное воплощение в трактате "Введение в теорию прибавочного элемента в живописи" (2-й том). "Книга об импрессионизме" варьирует рассуждения о новейшей французской живописи, частично изложенные в цикле статей для харьковского журнала "Новая генерация" (2-й том); кроме того, в б.архиве А.А.Лепорской имелась машинопись, дублирующая, по всей видимости, труд из б.харджиевского собрания — она опубликована Тр.Андерсеном[13].

Следует сказать, что уже сейчас исследования малевичевского мегатекста рельефно выявляют первородные идеи и проекты, которые не могли быть адекватно поняты не только в советской, но и вообще в современной художнику действительности в силу опережения им своего времени.

Одной из таких концепций является его "импрессионизм" — поразительный целокупный проект, новаторство которого проясняется лишь теперь, при анализе литературно-теоретического наследия. Исследователи, как известно, в конце концов раскрыли мистификаторство Малевича, сдвинувшего даты импрессионистических картин на дореволюционный свой период. Ныне, при обозрении синхронно создаваемых полотен и текстов — а это конец 1920-х — начало 1930-х годов, — со всей определенностью проступает, что художник-теоретик

12. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой (см.: Малевич, т. 3, с. 218).

13. Машинопись из собрания А.А.Лепорской опубликована в пер. на англ. яз. Тр.Андерсеном под названием "Импрессионизм", см.: Malevich, vol. IV, p. 177–192.

продуцировал, по сути дела, новый феномен в искусстве, поскольку формировал постсупрематический "импрессионизм" одновременно в теоретически-ментальном и материально-пластическом измерениях.

Свое проникновение вглубь истории, вглубь мировоззрения французских колористов, свою интерпретацию их художественного метода он выражал как через живописную, так и через словесную артикуляцию. "Импрессионизм" Малевича — результат сознательной апроприации и синтеза характернейших черт творческих почерков "Других" мастеров, он говорит не о сломленности беспредметника, вернувшегося к фигуративной миметической живописи, а о новом генеративном открытии, предвосхитившим развитие мирового искусства, — понимании автономности и креативных потенций языка как такового.

Подводя предварительный итог публикациям сочинений Казимира Малевича, следует еще раз акцентировать — его теоретически-философское наследие, в противовес ранее существовавшему представлению, сохранилось практически полностью.

Сочинения, увидевшие свет в настоящем Собрании, их объем и существенность с непреложностью выводят русского художника в разряд интеллектуалов, чьи взгляды и мировоззрение должны быть осмыслены в качестве самостоятельных философских достижений, а не только как вспомогательные, факультативные дополнения к искусству. Малевич без супрематической философии — не весь Малевич.

Изучение, квалифицирование его словесности — задание и урок на 21 век: оригинальность, эвристическая глубина трудов дает основание полагать, что наследие русского художника-мыслителя займет достойное место в истории философского постижения мироздания.

Александра Шатских



А.И.Козельский. Посмертная маска К.С.Малевича. 1935

Алфавитный указатель произведений К.С.Малевича в Собрании сочинений в пяти томах (1995–2004)

Анализ нового и изобразительного искусства (Поль Сезанн) . . . 2

Архитектура как пощечина бетоно-железу 1

Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса 4

Архитектура, станковая живопись и скульптура 2

Афоризмы (около 1918 года) 5

Биографический очерк 5

Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика 1

В государстве искусств 1

“В природе существует объем и цвет...” 5

“В царское время...” 5

Ванька-встанька 1

“Ваши вопросы...” 5

Вопросы 5

“Всякiй вечеръ угаснутъ лучи Солнца...” 5

Вступление (“Причины возникновения моей исследовательской работы...”) 5

Высказывания в книге “Признания художников” 2

Выставка Профессионального союза художников-живописцев. Левая федерация (молодая фракция). 1

Государственникам от искусства 1

Декларация прав художника 1
Декларация У-элистов 5
Декларация У-эли-стов 5
Декларация У эл эль эл ул те ка 5
Декларация У эл-эль-эл-ул тека 5
Декларация I 5
Деформация в кубизме 2
Доклад в секции ИЗО Сорабиса 5
Дом современного искусства 5
“Дрова привезли” 5

Живописная конструктивность 5
Живописные законы в проблемах кино 1
Живопись в проблеме архитектуры 2

Задачи искусства и роль душителей искусства 1
Заметка об архитектуре 5
Заметка об универсальности человеческой природы 5
Заметка о церкви 5
Заметки (“По мере упорядочения Социалистического уклада жизни...”) 5
Записи и заметки из записной книжки 1924–1925 годов 5
Записка о границах реальности 5

Записка о расширении сознания, о цвете, о молодых поэтах 5

Запись конца 1900-х годов. 5

Запись середины 1920-х годов 5

Запись около 1914 года 5

Запись 1920 года. 5

И ликуют лики на экранах. 1

Иван Васильевич Клюн 5

“Идите по стопам моим...” 5

“Идите скорее, ибо завтра мы уйдем далеко” 5

Из записной книжки 1923–1924 года 5

Из записной книжки (около 1924 года). 5

Из записной книжки (около 1927 года). 5

Из книги о беспредметности 5

Из книги: “Тайные пороки академиков” 1

Из 1/42. Заметки 4

Извещение главного мастера Свободных Государственных художественных мастерских. 1

Интуиция и Разум 5

“Искусство не требует баронесс и покровительниц” 5

“I ю мане торъ...” 5

К вопросу изобразительного искусства 1

К новой грани 1

К новому лику 1

К приезду вольтеро-террористов из Петербурга 1
К статье "Методы" 5
"Каждый росток на земле..." 5
Кино, граммофон, радио и художественная культура 5
"Когда разрывает вашу камеру чувство..." 5
Конструктивная живопись русских художников и конструктивизм 2
Кончаловский 5
"Кор ре реж..." 5
Кубизм 5
Кубизм, разрушитель идеи вещи 5
Кубо-футуризм 2

Лев Яковлевич Зевин 5
Леже, Грис, Эрбен, Метценже 2
Ленин (из книги "О беспредметности") 2
Лень как действительная истина человечества 5
Листовка Художественной секции Культурно-просветительского отдела Совета солдатских депутатов 1
Лозунги-афоризмы (около 1924 года) 5

Манифест супрематистов 5
"Меня распяли бранными словами..." 5
Мертвая палочка 1
"Мертвое пространство породило вращение..." 5
Мир как беспредметность 2

Мир как беспредметность (фрагменты) 2

Мир мяса и кости ушел 1

“Мир необъятая целостность...” 5

“Мы – печать своего времени...” 5

Надпись на рисунке (около 1930 года) 5

“Наше время является эпохой анализа...” 2

Наши задачи 1

“Не знаю уменьшилась ли земля...” 5

“Не найдя себе начало...” 5

Нерукотворные памятники 1

“Но самым интересным из всего созданного...” 5

Новаторам всего мира 5

Новое искусство и искусство изобразительное 2

О выявителях 1

О музее 1

О необходимости коммуны экономистов-супрематистов 5

О новых системах в искусстве 1

О партии в искусстве 1

О поэзии 1

О прибавочном элементе в живописной культуре (конспект статьи) . . . 2

Область искусства 5

Обращение к актерам 1

Обрученные кольцом горизонта 1

Ось цвета и объема 1

От кубизма и футуризма к супрематизму 1

От кубизма к супрематизму 1

Ответ 1

Ответ двум Социалистам 5

Ответ Л.С.Сосновскому 5

“Отвечая старому дню...” (первый вариант) 5

Отклик на статью Л.Сабанеева “Современная музыка” 5

Открытое письмо голландским художникам Ван-Гофу и Бекману 1

Отмежевавшиеся от Ларионова. Письмо в редакцию 1

Пасха у футуристов. Пасхальные пожелания 1

Первая форма супрематического начала 5

Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) 1, 5

“Первым началом всего была бесконечность...” 5

Перелом 1

Переписка К.С.Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925) 4

Письма К.С.Малевича к М.О.Гершензону (1918–1924) 3

Письмо в редакцию 1

Письмо К.С.Малевича редактору “Wasmuth`s Monatshefte für Baukunst” 5

Письмо К.Малевича (Ленинград) по поводу “Супрематической архитектуры” 2

Попытка определения зависимости между цветом и формой в живописи 2

"После великой борьбы Коммунистической партии..." 5

"Почему из склепа средины моей..." 5

Приветствие супрематистам. Цель 5

Природа 5

Проект Дома Искусств 5

Проекты "Декларации прав человека" 5

Пространственный кубизм 2

Путь искусства без творчества 1

Разум и природоестество 5

Родоначало супрематиума 1

Русские конструктивисты и конструктивизм 2

Русский музей 1

Свет и цвет 4

"Скучно попуасы..." 5

"Страница 27" 5

Супрематизм. Из "Каталога десятой Государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм" 1

Супрематизм. 34 рисунка 1

Супрематизм (из работ 1915–1920 годов) 2

Супрематизм как Уновисское доказательство 5

Супрематизм (квадрат, круг, семафор современности) 5

Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой 3

Супрематическая архитектура 2

Супрематическая архитектура (черновые наброски) 2
Супрематическое зеркало 1

Театр 5
Тезисы к статье К.Малевича 5

Удальцова Надежда Андреевна 5
“УЛЭ ЭЛЕ ЛЕЛ...” 5
Уновис 1
Уновис (“Два года назад зародилось небольшое ядро...”) 5
Уста Земли и Художник 5
Устав Государственной Творческой Артели 5
У-эл-эль-эл-ул-те-ка. Нота людям 16 июля 5

Фальк 5
Форма, цвет и ощущение 1
Формулы супрематизма 5
Фрагмент письма середины 1920-х годов 5
Футуризм 1
Футуризм динамический и кинетический 2

Ходатайство о разрешении на издание сборника Гинхука. (Приложение) 2
“Христиане, победив язычников...” 5

Художественно-научный фильм “Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы” 5

Художник 5

Художник и кино 1

Художники об АХРР 1

Цветопись 5

“Цель музыки молчание” 5

“Через многовековой путь Искусства...” 5

Что было в июне, июле 1917 года 5

Что было в феврале 1917 года и марте 5

Эстетика (попытка определить художественную и нехудожественную сторону произведений) 2

“Я иду...” 5

“Я нахожусь в 17 верстах от Москвы...” 5

“Я Начало всего...” 5

Я пришел 1

“Extra dry” (денатурат) 1

“Supremus”. Кубизм и футуризм 5

1/40. Живописный опыт 4

1/41. Философия калейдоскопа 4

1/42. Беспредметность 4
1/46. (Эклектика) 4
1/47. Супрематизм. Мир как беспредметность 4
1/48. Мир как беспредметность (Идеология архитектуры) 4
1/49. Мир как беспредметность. Труд и отдых 4
18 951-ый “Евгений Онегин” 5
2-я Декларация супрематистов 5

Книгоиздательство “Гилея” сердечно благодарит своих друзей и сотрудников, которые приняли деятельное участие в издании и на разных его этапах оказали разностороннюю и необходимую помощь:

Геннадия Николаевича Айги, Троэльса Андерсена и Галину Леонтьевну Демосфенову — прежде всего за инициативу издания этого Собрания сочинений К.С.Малевича;

Ирину Георгиевну Алпатову, Леонида Александровича Бажанова, а также Общество Малевича (Нью-Йорк) и его Президента Шарлотту Дуглас — за содействие в получении финансовой поддержки издания;

Лялю Николаевну Пинигину — за профессиональный набор первых томов Собрания;

Анну Залмановну Бернштейн — за героическую верстку всего пятитомника;

Татьяну Михайловну Медведовскую — за редактуру, корректуру и школу высокого мастерства.

В «Гилее» готовится

ПОЭТ АЛЕКСАНДР ВВЕДЕНСКИЙ:

Сборник материалов Международной конференции
(Белград, сентябрь 2004 г.)

Ю.Валиева
Бедный детский человек (к аксиологии пространства А.Введенского)

Дж. Греппи
«Оглянись, мир мерцает»:
А.Введенский и кинематографическое изображение
раздробленности времени

А.Десятова
Идеографический словарь поэтического языка А.Введенского

К.Ичин, М.Йованович
Символика воды и огня в творчестве А.Введенского

И.Антанасиевич
Птицы в творчестве Введенского

Т.Йовович
«Мне жалко что я не зверь» А.Введенского

Б.Сабо
«Гость на коне» А.Введенского

А.Кобринский
Об одной странной полемике: Введенский и Крученых

Т.Никольская
И.Терентьев и А.Введенский

Ф.Кувшинов
Мотив музыки в творчестве А.И.Введенского

Е.Кусовац, Т.Беранович
Из жизни насекомых у Введенского

О.Ронен
Каламбур у Введенского как элемент поэтики Обэриу

И.Лощилов
«Монодрама» Николая Евреинова
и пьеса Александра Введенского «Елка у Ивановых»

В.Мароши
«Ласточка» Г.Р.Державина как метатекст поэзии А.Введенского

Е.Серебрякова
«Елка у Ивановых» А.И.Введенского
и «Приглашение на казнь» В.В.Набокова

В.Фещенко
Логика смысла в произведениях Александра Введенского
и Гертруды Стайн

М.Янкелевич
«Среди заражённого логикой мира»: Егор Летов и Александр Введенский

О.Лекманов
Александр Введенский: к установлению круга чтения

Приложение 1

С.Гардзонио

Николай Харджиев и поэтика Обэриу
(некоторые предварительные замечания)

Колен Вижар (Н.Харджиев)

Тетушка Даниила Первого (нечто в одном действии)

Приложение 2

А.Крусанов

Хроника жизни и творчества Александра Введенского

А также статьи *Д.Бернштейна, С.Бирюкова, В.Вестстейна, А.Галушкина, Р.Гейро, Л.Зубовой, Г.Левинтона, М.Мейлаха* и др.

Казимир Малевич

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ

Том 5

Произведения разных лет:

Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации.
Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия

Книгоиздательство “Гилея“
e-mail: svku@rol.ru

Отпечатано в ФГУП Издательство «Известия»
Управления делами Президента РФ
127994, ГСП-4, Москва, К-6, Пушкинская пл., д. 5
Заказ № 4681.
Формат 70x100/16. Гарнитура Pragmatika.
Тираж 1500 экз.

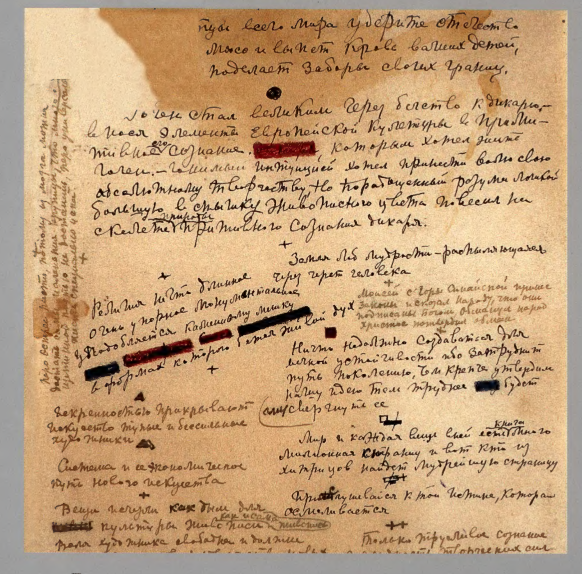



ISBN 5-87987-032-4
9 785879 870329

Казимир Малевич

5.

Казимир Малевич



5.

Казимир Малевич

5.

Казимир Малевич

5.